

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS

ESTUDOS DE TEATRO



O que reside entre as artes é teatro

Contaminações entre o lugar da cenografia e as artes plásticas

Sara Franqueira

Mestrado em Estudos de Teatro
2009

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS

ESTUDOS DE TEATRO



O que reside entre as artes é teatro

Contaminações entre o lugar da cenografia e as artes plásticas

Sara Franqueira

Dissertação orientada pela Professora Doutora
Maria Helena Serôdio e apresentada à Faculdade
de Letras da Universidade de Letras da
Universidade de Lisboa para a obtenção do grau
de Mestre em Estudos de Teatro

Mestrado em Estudos de Teatro
2009

Resumo

Dar um nome a uma coisa não significa apenas a possibilidade de a chamar mas de estabelecer à sua volta toda uma definição que a acompanha, que a motiva e que acaba por responder por ela. O instante em que se dá nome a uma coisa é por isso um momento ousado, quase tanto como aquele em que esse nome é modificado.

Será ainda a designação “cenografia” adequada para descrever a identidade da plasticidade visual do espaço teatral? Como descrever actualmente não apenas um campo de trabalho mas todo um pensamento de espaço e estímulo visual situado no cerne da acção teatral? Este é o questionamento que conduz esta pesquisa em torno das relações da componente cenográfica - objecto concreto e agente de percepção subjectiva - com o espaço e com as artes plásticas, partindo da premente enunciação de que o paradigma de “cenário” efectivamente mudou, metamorfoseou-se e cresceu sobre outros sentidos.

Esta transformação foi muitas vezes construída sobre audaciosos percursos de criadores, verdadeiros agentes de renovação na cultura, e que revelam muitas vezes influências claras, como é o caso de Artaud e Allan Kaprow, sobejamente conhecidos nos meios internacionais, e Ernesto de Sousa, um dos rostos desta repercussão em Portugal. As colocações teóricas destes pensadores encaminham-nos num trajecto de signos e significados, onde a proposta cenográfica cresce como elemento visual produtor de associações, como um sistema no espaço que constrói um lugar para as nossas acções, e traduz-se num modo de as ver.

Palavras-chave

Cenografia

Espaço

Lugar

Visual

Interdisciplinaridade

Abstract

Naming something does not just signify the possibility to identify it but also to establish a definition around it that accompanies it, motivates it and ultimately answering for it. Therefore the instant something is named is a daring moment, nearly as bold as the instance it is modified.

Is the term “scenography” adequate to describe the identity of the theatrical space’s visual plasticity? How can we describe not merely a field of work but an entire line of spatial thought and visual stimulus positioned in the core of theatrical action? This is the subject matter that conducts the present research developed around the scenographic constituent relations – a tangible object and a subjective perception agent – with space and plastic arts, approached from the pressing enunciation that “scenery” has effectively changed, metamorphed and grew toward other senses.

This transformation was often constructed through authors’ audacious paths, true agents of cultural renewal, who time and again revealed clear affinities, such as Artaud and Allan Kaprow, widely known internationally, and Ernesto de Sousa, one of the faces of this repercussion in Portugal. The theoretical considerations of these thinkers guide us on a signs and significances pathway, where the scenographic proposal matures as a visual element capable of producing associations, just as a constructed system in space that creates a place for our actions and translates a particular perspective.

Keywords

Scenography

Space

Place

Visual

Interdisciplinary

Agradecimentos

Obrigado a todos os que me deram espaço para o espaço crescer em mim...

Um obrigado particular aos que abraçaram este projecto como se fosse deles, a minha família, que foi mais uma vez um dos pilares do palco que modestamente vou construindo.

Ao Bruno que sempre me esperou nos bastidores e à mãe Vitória que sob o signo do seu nome aplaudiu cada capítulo que nascia.

Um agradecimento também especial à professora que me orientou num nevoeiro que teve tanto de fascinante como de nublado, Maria Helena Serôdio, cujo olhar sempre atento, disponível, assertivo e encorajador tornou de certeza esta investigação melhor.

“O Teatro é como uma árvore milenar que nunca morre. Vida de mil estações, suas folhas e frutos renovam-se constantemente e quando caem viram adubo revitalizante: o que nasce novamente, embora pertencendo à mesma raiz, é reciclado na textura, nas cores, no perfume.”

Vlastislav Hofman citado por Gianni Ratto, *Antitratado de Cenografia - Variações sobre o mesmo tema*, Editora Senac, São Paulo, 2001, p.38

Índice

Prefácio	8
Introdução	11
1- Um conceito e uma prática em permanente mudança	
1.1- O lugar do espaço no domínio teatral	24
1.2- O espaço “Teatro” como delineador da actividade performativa	41
1.3- Teatros pensados, Teatros construídos e Teatros encontrados	54
2- A primazia da espacialidade	
2.1- O espaço ganha um novo espaço	115
2.2- A descoberta da espacialidade nas artes plásticas	137
2.3- O museu como palco	170
3- A vontade de cruzar fronteiras, entre a arte do espaço e a arte do tempo	183
4- Diálogos documentais sobre a mesma viagem em lados diferentes	
4.1- Três momentos marcantes para a construção de um novo olhar	213
4.2- Sobre a relação entre a arte e a vida	219
4.3- Sobre o fim da autonomia dos géneros	233
4.4- Sobre o conceito de Operador Estético	242
Conclusão	267
Bibliografia	284

Prefácio

No decorrer da investigação que precedeu e acompanhou este trabalho, uma amiga e parceira encenadora contava-me a experiência que tinha acabado de realizar junto a um grupo de teatro que a tinha convidado para uma colaboração. Quando chegou a altura de discutir a componente cenográfica foi-lhe dito:

- Gostávamos de ter um cenário que não interferisse com a peça!

Ao que ela respondeu:

- O que é isso, um cenário que não interfira?

Ao que os actores responderam:

- É algo que está lá atrás, mas que, se não estivesse, era a mesma coisa...

Nessa altura pensei; é por isto que me dedico a esta investigação!

Questiono-me muitas vezes se muitos dos que se relacionam, até de forma particularmente activa e interveniente com a existência física de um projecto de cenografia, seja no seu uso, na sua encomenda, no seu reconhecimento, ou na sua contemplação, estão conscientes do lugar que esta matéria ocupa na construção de um evento performativo. Se estarão inclusivamente a falar da mesma coisa quando se fala de “cenografia”, se essa “coisa” terá efectivamente algo comum, definidor do seu lugar, para que dele se possa falar.

É precisamente esse lugar da actividade, ligado intrinsecamente ao lugar do objecto criado, que me interessa perseguir, discutir e muito provavelmente descobrir.

Com todas as questões que já se colocaram durante o século passado e as propostas convergentes de vários autores, o olhar sobre a criação cenográfica desenvolveu-se em renovadas vertentes, e a actividade deveria acompanhar os novos desafios, abrindo espaço à sua experimentação. Contudo, fico muitas vezes com a sensação que o desfasamento neste caso é superior àquele que normalmente o tempo exige, especialmente fora de um estrito núcleo de profissionais informados e com os olhos postos no futuro.

Por entre desilusões da prática, equívocos de opiniões e textos do passado com outras formas de pensar e fazer, que parecem por muitos esquecidos, a motivação central cresceu primeiramente a partir de uma prática informal e de leituras circunstanciais, com a pergunta persistente: será ainda a palavra “cenografia” adequada

para nomear a relação do objecto com o teatro e a sua prática plástica? Estarão os “cenógrafos” a fazer já outra coisa muito mais distante que próxima da tradição pela qual nasce a cenografia? E se assim é, não será que a palavra se apresenta como reflexo porventura de uma atitude algo conservadora, condicionando certamente comportamentos na criação, no que se diz dela, e na forma como os seus profissionais são chamados a intervir e colaborar?

Será então que devemos procurar uma outra forma de referir não apenas um campo de trabalho mas todo um pensamento que extrapolou naturalmente dos objectos para o espaço, e para a propriedade do estímulo visual situado no cerne da acção teatral?

Ainda mais significativo do que a descoberta de uma outra forma de expressão da actividade - que já vai despontando por aí, como o cada vez mais usado e com alguma pertinência, “espaço cénico” - é para mim a concretização conceptual de que o paradigma de “cenário” efectivamente mudou, metamorfoseou-se e cresceu sobre outros sentidos e novas lógicas, quebrando pontes antigas mas criando definitivamente novas travessias, prontas para serem exploradas para além das páginas importantíssimas da teoria.

E se o lugar da cenografia - enquanto elemento concreto e inevitavelmente conceptual - se mostra como questão latente em cada um dos projectos particulares que lhe dão corpo, as respostas à sua nova condição, também deverão vir do lugar dessas presenças, de quem as constrói, vê e sente, para que quem as interprete as reconheça como parte de um sistema de simbiose que é cada espectáculo.

Proponho-me por isso sondar algumas questões que levam ao novo lugar do objecto visual na acção teatral, e aos conceitos que surgiram desta prática de cruzamentos, que substanciou a nova concepção do trabalho cenográfico, e da sua presença no cerne da prática teatral.

As renovações no teatro, que se fizeram a partir do momento em que a cenografia saiu do seu considerado espaço próprio e legítimo, e a levaram a lugares congéneres mas distintos, fizeram descobrir uma nova respiração, que reorganizou e fortaleceu o contexto da representação. Desenvolve-se uma nova abordagem do espaço cenográfico, que se estabeleceu não só a partir da saída do acontecimento teatro do espaço teatro, com o uso de espaços não convencionais, mas a saída da própria actividade de si mesma, absorvendo a utilização das artes plásticas e renovando-se na flexibilidade e multiplicidade consentidos pelos novos tempos.

O teatro que sai do seu lugar habitual, para a ele voltar e assim o refazer. Já Antonin Artaud o preconizava:

Todas as nossas concepções de vida têm que ser forçosamente revistas numa época em que já nada se mantém estritamente ligado à vida... A poesia que já não temos dentro de nós e não conseguimos encontrar nas coisas, surge de súbito no lado falso dessas mesma coisas...(Artaud 2006: 13)

Introdução

A definição actual de cenografia que o dicionário da Real Academia Espanhola propõe, e muitos outros como ele, supostamente precisa, neutra e científica, não pode deixar de nos surpreender perante os ecos do século passado.

Quer se interprete o termo como referido a uma forma de arte ou a uma arte aplicada, são-lhe atribuídos dois significados.

O primeiro é que se trata da arte de representar objectos de acordo com as leis da perspectiva, onde se apresentam todas as superfícies que se podem descobrir de um determinado ponto de vista. Trata-se portanto de um desenho segundo as regras da representação perspética, praticado por pintores e arquitectos com vontade de reproduzir a realidade ou um mundo ficcionado, através de meios gráficos - os mais fiéis possíveis, - fixando geometricamente a forma como a nossa visão apreende o que vê.

O segundo considera-a uma técnica que não requer a precisão e o cuidado do desenho linear. Entende-a como um ramo que se desanexa da arquitectura, afastando o cenógrafo dos critérios de trabalho do projectista e do desenhista. Converte-se na realização de decorações cénicas, pinturas de grande formato normalmente realizadas sobre grandes telões que delimitam um espaço evocativo, distinto da vida quotidiana, onde os actores possam ter lugar como personagens ficcionais. Este critério dá origem a um espaço ao mesmo tempo separado do mundo real e ligada a ele, através da boca de cena, tradicionalmente moldura de um espaço pictural.

Estas são concepções no mínimo restritas, perante a abordagem e intervenção que a definição plástica de uma representação conquistou nas épocas que nos precedem e que desencadearam nos dias de hoje uma expressão muito mais livre e sobretudo autónoma de uma realidade convencionada. A “cenografia” (tida como a composição de elementos imagéticos da apresentação) não se reconhece mais em telões desenhados porque a forma de representar o mundo mudou, e porque a consciência da experiência teatral activou uma espacialidade que estava adormecida debaixo do plano ilusório.

Mas curiosamente, a palavra ainda usada carrega uma tradição muito mais antiga, que espelha uma forma de fazer da qual afinal se distanciou. Referindo-a à realidade do teatro ocidental, a cenografia acompanha o nascimento do teatro no século V a.C. na Grécia Antiga, apresentando-se como a forma de representar os locais da narrativa, a

partir de pinturas nas tendas, na *skene*, onde os actores trocavam de roupa e máscara. O nome tem origem na palavra grega *skenographia*, que é composta por *skené*, cena, e *graphein*, escrever, desenhar, pintar, colorir. Nesta lógica, fazer “cenografia” seria dotar o lugar da acção dramática - que lhe era independente e autónomo - de uma composição de planos gráficos com vista a acrescentá-la na direcção de um determinado gosto visual. A realidade que o homem definiu para si próprio levou este barco para muito longe desta praia.

As unidades de acção da tragédia grega simplificavam o trabalho da cenografia, ou melhor, estreitavam-no, pois dividia-se na maioria das vezes em traçados de fachadas de palácios ou templos. Mas a estética não fica indiferente às formas de entender o mundo que o tempo foi desvendando, nem a vontade do devir do homem e do artista, sobretudo não fica indiferentes aos desafios e problemas de renovação da actividade.

Qual será ainda a validade da palavra para além do seu ponto de vista histórico? Ou melhor, até onde é que ela informa sobre aquilo que é, ou pode ser, a componente plástica do teatro, do teatro acontecimento, do teatro edifício, e do teatro expressão?

Hoje em dia a palavra estendeu-se a todas as imagens visuais que acompanham um acto performativo de um texto - a cenografia tradicional de teatro, a apresentação e exposição de obras de arte - a cenografia expositiva tão em voga nos dias que correm, ou mesmo qualquer aparato visual no decorrer de uma acção, se pensarmos no universo televisivo ou num evento musical.

As formas como se compunham as primeiras cenas ou como foram resolvidas as primeiras questões de representação são informações que, ao contrário de alguns dos edifícios teatro, não chegaram a nós, sendo mais uma vez os vestígios artísticos que nos podem contar sobre estas práticas.

As antigas cerâmicas do sul de Itália, nomeadas *italiotas*¹, foram decoradas com cenas de teatro de rua algo tumultuoso. Mostram actores burlescos de comédia que gesticulam grotescamente disfarçados com máscaras, postigos e túnicas. Os personagens parecem agitar-se sobre estrados de madeira grosseiramente montados no meio da

¹ *Italiota* é uma palavra técnica, associada a uma forma tosca, com carácter mestiço, impuro, quase pejorativa que descreve vasilhas exuberantes realizadas nas colónias portuárias do sul de Itália e que estão longe das suas familiares gregas simples e despretensiosas.

*Ágora*², como os cómicos ambulantes colocam até aos dias de hoje: cenários improvisados e humildes nas praças na altura das festas. Percebemos claramente o espírito de natureza pública e participativa das representações e da sua associação á celebração.

Estas humildes construções que se perderam no tempo dos acontecimentos revelam algo marcante: o mais relevante destas configurações não era a qualidade visual da representação do local ficcionado, porque vemos que este trabalho é feito de forma grosseira, mas a possibilidade que elas hoje ainda têm de tornar especial um qualquer lugar banal, ligando-o à magia da acção e dando-lhe um contexto para a sua existência, sem o qual não acontece teatro. Esta dupla realidade que escapa ao quotidiano, propondo um universo circunscrito que se rege por outras regras e não a excelência de uma técnica, foi o que sempre constituiu o lugar cenográfico.

A cena original parece assim construir-se por simples tablados de madeira³ cobertos, montados em estruturas de suporte sobre o pavimento original do local. Para a representação da comédia adicionava-se representações de edifícios privados, varandas ou montanhas, ao passo que os cenários das sátiras direccionavam-se, segundo Vitruvius, para árvores, cavernas e outras características de paisagens campestres.

A preocupação de construção de uma cenografia, pensada como a configuração do espaço que rodeia a acção, rapidamente passou para a confecção de painéis pintados em tecido que se alternavam facilmente e simulavam espaços reconhecíveis do mundo real.

The fact is that is impossible for us today to read it without being conditioned by our knowledge of the subsequent history of art...What is sure, however, is that Vitruvius defined scenography or stage design as consisting of a painting or a painted set which might include architectural elements. (Azara 2000: 14)

² A *Ágora* era a praça principal na constituição da pólis, a cidade grega da Antiguidade clássica. Normalmente era um espaço livre de edificações, configurada pela presença de mercados e feiras livres em seus limites, assim como por edifícios de carácter público. Enquanto elemento de constituição do espaço urbano, a *ágora* manifesta-se como a expressão máxima da esfera pública na urbanística grega, sendo o espaço público por excelência. É nela que o cidadão grego convive com o outro, onde ocorrem as discussões políticas e os tribunais populares: é portanto o espaço de cidadania e o espaço lógico para as representações das comédias no decurso das festividades.

³ Esta plataforma sustinha construções modestas de madeira cobertas com panos de fundo solto. No caso de algumas tragédias vê-se que eram uma série de formas planas pintadas representando toscamente colunas, frontões e outros elementos.

O cenário⁴ que se transformou na mais-valia de um pano de fundo, pintado para representar (desde o santuário de Apolo numa colina até ao palácio de Agamemnon num porto), à frente do qual os actores se dispunham a interpretar o texto, chamou-se em grego antigo *skene*, a cena, assim como todas as construções modestas que lá eram colocadas, pequenas edificações cuja estrutura associava diversos materiais como ramos, folhas, pele ou canas. A *skene* evoca de imediato um tecto protector, debaixo dela está-se amparado por um mundo à parte, íntimo e recolhido. Ela sugere ou recria um lugar, voltado para si mesmo, fechado ao espaço exterior⁵.

O cenário nasce com esta dimensão pessoal, de pequena escala, de recanto do extraordinário e do fascinante, um espaço para descobrir e desvendar...

This scenario or setting is a complaisant space, made to measure for its occupant, a secure and permeable skin whose limits are visible and known. It is a kind of microcosm in which people have, since time immemorial, lived and expressed themselves, protected from what we might call the barbarity of the real world. (Azara 2000: 9)

Esta grandeza é muito superior à necessidade de representar o local de uma acção que a existência cenográfica tem alegado ao longo de muito tempo. A mais nova das crianças sabe que, para tornar a noite mais mágica, pode esconder-se debaixo dos lençóis, e para construir um mundo de fantasia basta virar o sofá ou desarrumar o pré-estabelecido, que é uma forma de recriar e não de destruir. Ao fazer isto a criança não está a representar um outro local, mas está a fazer um “cenário”, a criar um espaço que albergue e possibilite a sua quimera.

Scenography is one of the means by which we human beings attempt to fit out a space for our dreams... (Azara 2000: 25)

E se pensarmos que os dicionários já possam ter sido ultrapassados de forma corriqueira pela ferramenta chave do actual processo de transmissão de conhecimento que é a internet, a tão conhecida *Wikipédia*, a encantatória e suspeita enciclopédia livre, as respostas não se encontram tão mais apuradas como seria de prever. Apesar de dar

⁴ Estes cenários sustinham-se em pé através de elementares vigas de madeira unidas precariamente, tinham um aspecto frágil e primitivo, recordando uma construção infantil que num golpe de vento ou num gesto mais intenso poderia facilmente desabar.

⁵ A cena não era um lugar vazio, não era escura no seu interior como princípio, a sua qualidade íntima era dada pela luz do local conjugada com a colocação de velas ou fogo, dando ao conjunto uma dimensão quente e acolhedora desvelando as personagens no seu interior com uma importância que contrastava com o mundo que prevalecia no exterior.

alguma consciência de que o entendimento da actividade vai mudando ao longo da história, as primeiras linhas ainda anunciam uma visão profundamente limitada e historicista da cenografia, ao incluir uma descrição do seu valor de forma tão condescendente com a sua actuação: “A cenografia é parte importante do espectáculo, pois conta a época em que se passa a história, e conta o local em que se passa a história, pelo cenário podemos identificar a personalidade dos personagens “. (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Cenografia> - 29-09-2009)

O caminho que aqui se inicia mostrará provavelmente que até mesmo a última das tecnologias de informação precisa de uma redefinição sobre a importância, o fulgor e a capacidade desta actividade, que, podendo ou não ser considerada arte, contribui decisivamente para uma proposta artística que é o domínio do teatro.

Também a origem latina da palavra *scenographia* vincula esta actividade, não só ao conceito de representação, como sobretudo à ideia de produção gráfica.

Desta forma a relação da actividade cenográfica e tudo aquilo onde ela se possa reconhecer, passa impreterivelmente pelo caminho das artes plásticas, disciplina da qual nasce, e com a qual manterá sempre uma relação dupla de cumplicidade à distância.

Alguns autores antigos, como Platão, não empregavam a palavra *skenographia*, mas sim *skiagraphia*, para designar a “arte de impressões fugazes”. *Skiagraphia* tinha um significado bastante parecido com *skenographia*, eram de certa forma sinónimos próprios da actividade artística, como hoje também existem. *Skenographia* indica uma representação ou pintura em perspectiva, e *skiagraphia* uma representação ou pintura sombreada em claro/escuro. Ambos os termos denominam técnicas que tratam de oferecer uma ilusão da realidade sobre uma superfície bidimensional, cada uma com seus próprios meios⁶.

Segundo o autor Pedro Azara (2000:13) para o filósofo Chantaine, *skene* estava relacionada com a palavra *skia*, que no grego antigo significava sombra, de uma pessoa ou de um objecto. O novo termo vem por isso desvendar uma relação interessante sobre as implicações da cenografia e da sua ligação á representação ilusória do mundo, denunciando uma interdependência entre o mundo da pintura - e as suas cores - com o

⁶O objectivo desta produção cenográfica, puro espectáculo no sentido mais literal, era educar e agradar ao público, encher os olhos da assistência com cenas deslumbrantes, ou seja, que a deixassem deslumbrada, concentrando a sua acção numa contemplação a uma certa distância, para que a técnica usada na sua produção não estragasse o efeito pretendido.

mundo da sombra. Esta é uma relação antiga, que remonta às origens do desenho⁷, da representação e da arte como forma de expressão. De facto as primeiras representações são pequenas imagens planas de silhuetas negras de seres vivos, um testemunho visível e reconhecível da sua presença no mundo. Esta aproximação mostra a complexidade da cenografia, entendida de outra forma como a arte das sombras⁸.

A maioria dos pensadores durante bastante tempo considerou que o mundo do teatro estava ligado á fascinação e á ilusão, sendo sempre uma fabricação de luzes e sombras. Também não é por acaso que mesmo algumas das revoluções mais modernas feitas na identidade da cena tenha partido do uso destes valores, como no caso de Adolphe Appia, para quem a luz eléctrica nasce como um dos factores essenciais de transformação do palco.

É Adolphe Appia quem diz: “A mobilidade característica do quadro cênico pede da iluminação uma parte considerável dos serviços que a cor, por si só, prestava ao pintor. *É com a luz que o poeta-músico executa seu quadro*; não são mais as cores imóveis que figuram a luz, mas a luz que toma tudo o que, na cor, opõe-se à sua mobilidade”. A pintura em cena deve, portanto, ceder lugar à “iluminação em liberdade” que corresponde ao que a paleta é para o pintor, e seus efeitos, profetiza ele, são ilimitados. A iluminação fornece as modalidades técnicas da imagem cénica, dá o “meio de exteriorizar de algum modo uma grande parte das cores e das formas que a pintura fixava nas telas”, para “espalhá-las vivas no espaço”. (Picon-Vallin 2006 : 95)

Pedro Azara (2000: 15) cruza a leitura do cenário como lugar das sombras com a *Alegoria da Caverna*⁹ de Platão, estabelecendo nesta narrativa a vida como um sonho, como um teatro cuja duração é a existência, e o mundo como uma aparente realidade impossível de apreender. O domínio das sombras pode ser evocado como imagens cenográficas feitas de pura aparência, um jogo superficial de luz, cor e forma, que visto à distância convoca a presença irreal de pessoas e objectos. Esta posição coloca o

⁷ Uma interpretação poética foi dada pelo autor romano Plínio (Azara 2000: 13), que recorda uma lenda antiga, muito conhecida, segundo a qual a filha de um ceramista no desejo de guardar a presença do seu amado, que iria partir para a guerra, desenha a sua sombra na parede para guardar a sua imagem. No dia seguinte o seu pai construiu um objecto semelhante a partir desse desenho, o primeiro retrato e o nascimento da arte pictórica.

⁸ O mundo das sombras, convocado em qualquer espectáculo composto de luz, tradicionalmente pede que as luzes estejam baixas na hora do seu início, na hora de se revelar ao olho, o que levou a uma grande percentagem da prática a se reconhecer e realizar numa sala às escuras, quase furtivamente, onde o perigo da luz do mundo autêntico faz desaparecer a magia.

⁹ Narrativa onde seres vivem aprisionados nas profundezas de uma caverna, em inalterável prostração, presos a uma vida vegetativa sem aspirações espirituais e guiados por uma realidade ilusória de sombras, nela reconheciam a vida real, a única que tinham visto e que tomavam como total.

cenário numa conjuntura de pura fachada, nada mais que um humilde pano de fundo pintado em *trompe l'oeil*, um conjunto de formas para enganar o olho, uma miragem de uma fantasia que não pode ser tocada.

O olhar constitui-se portanto como uma ferramenta vigorosa para conceder poder a esta *skia*, este plano limite sem profundidade, atrás do qual a cena deixa de existir, uma fronteira onde as sombras têm o poder de recortar o mundo como se vê: “...teatro viene del verbo griego *theaomai* que significa mirar”. (Azara 2000: 14)

A ideia de que é o olhar que activa a magia da materialidade própria da cena é, para além de poética, denunciadora da qualidade essencial da experiência que o espectador tem perante uma criação cenográfica. Se pensarmos neste olhar como algo mais que uma função visual, se o pensarmos como caminho mental que faz desvelar uma forma de ver o mundo, podemos já antever uma preocupação com o processo de participação activa que o espectador tem na acção, tão defendido a meio do século passado. Neste caso o seu papel é o de conseguir utilizar uma série de normas da actividade para os converter em miragens e evocações, produzindo uma construção de significados a partir de códigos que lhe são familiares.

Com o retorno da dramaturgia clássica aos princípios greco-romanos, e com a introdução da representação em perspectiva, a cenografia consolidou-se como a caracterização do real através da arte da representação, aproximando-a definitivamente das artes visuais do seu tempo, coroadas pela pintura e pelo desenho naturalista. Por isso para Jacques Aumont o conceito de cenografia define “a arte de pintar os cenários da cena á italiana”, coagindo a actividade, ou esta denominação da actividade, a uma concepção arquitectónica específica para a ver e a um teatro de cariz ilusionista.

Mas uma *skene* original não era necessariamente uma pintura na sua essência, era sim, antes de mais, um produto efémero que existia e era apenas válido durante um período especial, por isso Azara diz que ela diz pertence a um tempo suspenso, preso entre períodos de normalidade e estabilidade, tempo/espço onde as leis estabelecidas e usuais deixam de ser aplicadas.

Ela é da mesma família da cabana, da barraca, do abrigo, da tenda, que não são feitas para durar para sempre, a antítese da habitação no sentido da identidade e da eternidade, mas feita para habitar. São usadas sempre que não existe um tecto duradouro, ou porque não está pronto, ou porque desapareceu, ou porque alguém se encontra em transição, pensadas como situações temporárias associadas ao seu tempo próprio. Estas construções tendem por isso a crescer a partir da casa em miniatura, do modelo

primitivo, das origens do abrigo em arquitectura, o espaço maternal. A cabana mítica de origem presente no imaginário de todos os seres humanos ao longo dos tempos, de que fala Gaston Bachelard (Bachelard 2005: 24,25).

Estas edificações fugazes pertencem ao sítio onde são erguidas, estão intimamente relacionadas com ele, é ele que lhes dá sentido, mas ao mesmo tempo são um lugar diferente dentro dele.

Esta qualidade de instabilidade, de quase não-lugar que tenta fugir ao tempo, atribui-lhe um carácter definitivamente transitório, pendente, sem terminar e sem começar, próprio de um estado intermédio. A velha ordem foi derrubada, ao passo que a nova ainda não se instalou. No interregno, manda o mundo da cena, um evento que transforma os costumes e as liberdades, como uma festa ou uma cerimónia, quando a vida quotidiana é anulada e reformulada.

...la *skene* es el escenario próprio de la fiesta, puesto que las fiestas se celebran si hay confianza- “Skenao” significaba “festejar”, “dar una fiesta” en una tienda de campaña (hoy diríamos en una carpa o un entoldado) montada especialmente por un corto período de tiempo, durante los días de fiesta. (Azara 2000: 12)

A *skene* cresceu por isso como uma obra excepcional, no sentido em que promove a excepção aos padrões da vida quotidiana, com a característica e atracção de se situar antropologicamente fora das normas convencionais. Esta relação promove novos modos de comportamento para novas formas de estar e novas vivências¹⁰, válidas apenas no espaço criado pela *skene*, que, apesar de já poder existir geometricamente antes da representação cresceu de outra forma com a acção, e os elementos que a acompanham como outra coisa para além da sua realidade.

Se o espaço cenográfico é o espaço do não convencional, aquele que nos desperta para uma relação interpretativa com a envolvente objectual, esta função não passa necessariamente por uma materialização pintada nem identificável com um referente determinado. Uma panóplia infinita de expressões pode ser convocada para a criação deste universo que tem a função de nos escutar para um lugar sonhado, cuja entidade visual participa de forma mais ou menos directa na vivência de um espaço e num tempo em que o mundo da peça reinará.

¹⁰ Azara defende que se o teatro se pauta por esta ideia de excepção, sem regras não há teatro nem festa, assim como sem a estéril repetição das tarefas da vida monótona não há espectáculo. Seguindo esta lógica podemos pensar que a cenografia não deve então apelar para o mundo que se configura nessa realidade usual, nem tentar fazê-lo entrar no espaço de cena, pois a sua liberdade e natureza consiste na capacidade de se propor dual e distante, como subversão e alternativa.

Numa época em que as realizações técnicas da pintura espantaram o homem do seu tempo e levaram inúmeros pintores a perseguir o dramatismo desta fórmula, fazia todo o sentido o espaço da cenografia aliar-se a essa conquista e absorvê-la na criação destes espaços. Mas fará sentido tentar perdurar esta relação, uma vez que a expressão do homem trouxe fenómenos que desde a Arte Pop à Arte Conceptual tentaram a realidade e desafiaram as formas de a fazer sentir mediante outras ópticas? Uma relação de uma única parte não existe, e se o “cenário” não se reformula com estranhos e surpreendentes investimentos pode ficar preso à forma de responder ao objectivo que se confunde com ele; o cenário não representa, evoca.

Como num território inexplorado, os actores no palco adaptam-se a um novo ambiente e moldam-se á sua experiência, testando respostas e criando comportamentos. Tudo é novo e sensível, direccionado para a recriação do mundo numa pequena esfera pessoal, partilhada por aqueles que a recebem em cada evento. A cenografia é a casa deste evento em mutação, carregado de um número infindável de pormenores e de pequenas relações à espera de serem exploradas.

The skene had all the charm and the power of what is fragile, ephemeral and fleeting, like a perfume, a colour or a barely glimpsed form, these being the phenomena which make the greatest impression on our senses. The experience of the world of the stage was- and is still today- initiatory. (Azara 2000: 13)

Vitrúvio¹¹ diz no seu tratado de arquitectura, mais precisamente no livro sétimo dos dez conhecidos, que a *skenographia* era uma invenção grega, engenhosa e associada ao teatro, atribuída a um pintor e tratadista desconhecido, Agatharcus¹² (460-420 a.c.), autor de um texto onde descreve a descoberta de uma nova forma de expressão.

¹¹ O autor vai mesmo mais longe, afirmando que o teatro é a origem das artes picturais, ou pelo menos da pintura e da representação através de jogos de sombras. Foi este universo que criou um enquadramento apropriado para o desenvolvimento da sua organização plástica no espaço de representação.

¹² Agatharcus foi segundo ele, a primeira pessoa a pintar cenários juntamente com um encenador e autor, Esquilo que construía tragédias em Atenas, ao mesmo tempo que documentava a sua actividade. Em seguida Democritus e Anaxágoras também escreveram sobre o mesmo tema, consolidando uma doutrina que antevia a representação ilusória do espaço por uma elementar e arcaica perspectiva.

Defendiam que ao escolher um ponto no centro e num determinado lugar, para que a direcção das linhas estivesse de acordo com a lei natural da visão e da propagação dos raios da mesma, poderia conseguir-se que as imagens de uma coisa indeterminada, representadas no cenário (*in scaenarum picturis*), denunciem a aparência (*speciem*) de edifícios, e para que os objectos no plano possam parecer em várias profundidades.

Para Vitruvius a cenografia tratava apenas do que apelidava de *species*, que significa aparência externa, aspecto ou semblante, a face de uma realidade, uma máscara que remete para semelhanças do que mostra, a visão de um espelho da alma.

Species também poderia designar uma aparição ou um fantasma, o que liga mais uma vez estas existências plásticas ao mundo do transitório, do fugaz, das formas que se diluem ou fragmentam, sem substância. Um mundo do engano e do engenho, que se dirige aos sentidos e muito predominantemente à visão.

Species derives from the verb specio, whose participle spectrum is in turn associated with the verb specto, to watch, to observe, the presence of which can be traced in the English words speculum, spectacle, spectator and spectre – words which make reference to the realm of sight, to vision, and also to visions. (Azara 2000: 21)

Aquilo que os olhos retêm é um dos factores mais relevantes na entidade destas estruturas que definem o mundo cénico, mas o que eles veem são entidades materiais, portadoras de sentido, realizadas para serem interpretadas, signos á disposição.

Peter Bogatyrev, um dos semióticos da Escola de Praga, defende que o cenário é um signo que remete para outro signo; signo de signo e não signo de objecto, libertando-o da permanente e primária função de representação. Mesmo os objectos reais e não representados, no palco são interpretados pelos espectadores não como reais, mas como signos. Um objecto concreto num cenário acaba por ser um signo de um signo que é o cenário, e não um signo da própria coisa. Ao mesmo tempo, o signo mais esquemático do cenário mais elementar pode designar facialmente a coisa real. Este olhar é assim um dispositivo encantatório que sujeita tudo o que está em cena a uma condição permanente de imaterialidade e aparição.

Tendemos a pensar nesta categoria de aparências como uma coisa superficial, e especialmente na associação do visual à ideia de espectáculo, como o oposto das ideias. A percepção da fantasia pelos sentidos é muitas vezes vista como algo desligado do intelecto, o único capaz de se aproximar do mundo das ideias.

In classical Greek, *eidea* referred to an inherent and permanent quality of things, like the character of a person. The idea was perceived by the senses, including that of sight – the Greek verb *eido* meant “to see”, so that an *eidolon* or idol was a divinity embodied or manifested in a sculpture...This was an essential property which appeared and manifested itself by means of the idea. (Azara 2000: 23)

A aparência estética nasce assim como a revelação da ideia e não a sua antítese, as esculturas e as formas materiais das quais descende a cenografia são uma forma de fazer chegar a ideia ao homem, de lhe dar visibilidade.

A aparição do *Species* é sempre uma manifestação do que está para além dele, do invisível, do mundo imaterial, ou do mundo das ideias platónicas, cuja contemplação está para além do alcance de todos, elas só podem ser vislumbradas através das superfícies sensíveis das formas do *species*: “ Appearance and idea, shadow and light come together in the *species*. The *species*, the shadow, brings to light what was until then invisible... “ (Azara 2000: 25)

Nesta lógica o essencial da cenografia não está na forma como se apresenta a *species*, a forma plástica exterior, mas como ela demonstra uma ideia, e se pensarmos que os homens fizeram o lugar das ideias e elas mudar, é consequente que esta forma exterior se revista de outras feições. Vitruvius via-as como meios para ver o que os olhos não podiam perceber à primeira vista.

The species, having originated in reality, appears as the médium, the only valid médium with which to get back to that original reality and see it in its plenitude.
(Azara 2000: 25)

Cenografia é um meio, como o vidro através do qual se olha, que transforma e transfigura a realidade, alterando não só a sua aparência, mas também a sua natureza. O seu conceito tem-se desenvolvido entre os sucessivos enquadramentos que criadores e observadores lhe vão conferindo.

As influências geradas pelos anos 50 e 60 vão, como outras vanguardas, construir um renovar de valores, que irão aproximar mais ainda a experiência teatral das artes plásticas da altura, renovando consequentemente a plasticidade do espectáculo, entendido usualmente como cenografia, mas já pensado para além do seu conceito inicial.

E se Artaud escreve que o duplo do teatro é a vida, também Francis Bacon declara que a arte é uma obsessão pela vida, convocando a fragilidade humana para as suas telas. Encontramos, assim, durante o desenvolvimento do séc. XX, um fascínio por essa qualidade essencial que o homem transporta permanentemente, a exigência de se sentir vivo, num tempo que Artaud define como a decadência generalizada da vida.

Este novo fôlego, que a actividade buscou durante as investigações do século passado, vai trazer essa expansão para áreas de convergência com outros domínios artísticos, aproximação que reafirmou definitivamente a actual presença da “cenografia”,

tão velha quanto o próprio teatro, se pensarmos na identidade visual com que se constrói o momento teatral, mas reanimada como algo que se reedifica na sua melhor condição.

Esta relação estreita a partir de objectivos semelhantes, e expressões da mesma família, é muitas vezes construída sobre percursos individuais de artistas em influência directa, como é o caso de nomes como Artaud, Allan Kaprow ou Ernesto Sousa, figuras que se deve e deseja convocar no contexto desta temática, certamente no meio de muitas outras. Estas confluências trazem a percepção do objecto e a importância da definição de espaço, para o teatro, que é na sua génese uma arte da narrativa, do tempo, assim como trazem às artes plásticas, artes do espaço por inerência, o valor do tempo, tomando a acção como incremento das suas materializações. Até aí plasticamente intemporais, tomam a experiência como vector de trabalho culminando na Live Art e na Performance, às quais o teatro não poderá deixar de olhar de relance aquando da sua própria revolução.

Nesta viagem de signos e significados, o cenário, enquanto produtor de associações, assume-se como um objecto visual que molda o espaço, que constrói um lugar para as nossas acções, e se traduz num modo de as ver. É ao mesmo tempo um objecto concreto e um agente de percepção subjectiva.

A proposta cenográfica assume-se como um olhar atento sobre um sistema no espaço, num contexto particular, que o projecta com a autonomia própria de qualquer objecto artístico relacionado com o contexto em que é apresentado.

Numa época em que as descobertas notórias sobre a psicologia da percepção alteraram a forma como pensamos ver o mundo, não faz mais sentido discutir a importância do espaço na nossa leitura, nem a sua característica transformadora durante uma experiência. Ele veio para ficar, não há mais lugar para uma acção sem espaço, nem provavelmente a um espaço sem acção.

Esta característica, e a sua contínua descoberta, veio alterar muito a envolvimento dos espectáculos teatrais, e veio mesmo trazer novas linhas orientadoras para diversas práticas. Mas onde morará a cenografia dentro deste imenso conceito de espaço, que está em todo o lado, apesar de muitas vezes pouco entendido?

A minha exacta questão acaba por ser: haverá ainda lugar para um pequeno conceito chamada “cenografia” no meio de toda esta concepção espacial que cobre os espectáculos como um manto? Terá ainda sentido o uso desta palavra, quando esta ainda a prende a uma concepção que já abandonou a raiz da actividade?

E se a palavra poderá continuar imaculadamente e permanecer nos anais da história do teatro, estará ela a designar correctamente aquilo que neste momento é pedido, é oferecido, ou é possível, ou seja, um novo fôlego da componente plástica do espectáculo?

Não é também por acaso, e relacionado com as questões que se levantam sobre o espaço da cenografia, que a resposta à pergunta “o que é cenografia”, dada por Tomas Ziske é: “A spelling mistake.” (Howard 2002 : xiv)

Impõe-se assim um novo conceito por detrás da palavra, mais que uma nova palavra, uma abertura que beba da renovação que as artes plásticas produziram depois das vanguardas modernas, de uma relação inevitável com a arquitectura, mas sobretudo através da relevância da condição do espaço.

1- Um conceito e uma prática em permanente mudança

1.1- O lugar do espaço no domínio teatral

A palavra teatro não só denomina uma actividade complexa, como alberga diferentes significados, que se multiplicam entre nomeações de espaço, actividade ou mesmo comportamento. Pode ser-se teatral, fazer-se teatro, e ir ao teatro. Mas onde reside o domínio do teatro, como ele se revela e onde o conseguimos identificar são perguntas em constante reformulação e que exigem sempre novas respostas.

É talvez a única forma de arte cuja nomeação é também atribuída ao espaço físico onde ocorre, designa ao mesmo tempo o edifício no seu sentido mais vasto e a manifestação artística que lá é mostrada, não sendo porventura tal ligação coincidência. Esta justaposição que persistiu no tempo revela a ligação vital entre o espaço e esta forma de comunicação que lhe fornece sentido, e que dele também o recebe.

Esta interdependência só mais recentemente, em meados do século XX, começou a ser realmente explorada por críticos e teóricos, verificando-se que mesmo para a maioria dos artistas, cujo trabalho está tão ligado ao seu uso, este factor acaba por ser naturalmente esquecido quando tentam restringir o essencial do seu trabalho.

A critique could be carried out of this devaluation of space that has prevailed for generations...Space was treated as the dead, the fixed, the undialectical, the immobile. Time, on the contrary, was richness, fecundity, life, dialectic. (apud Wiles 2003: 7)

A distinção histórica e hierárquica feita por Aristóteles, onde o texto escrito é valorizado sobre o texto interpretado, o documento sobre a realidade do espectáculo, foi sendo embutida na cultura ocidental ao longo de séculos, e ajudada pela complexidade do trabalho sobre a realidade do acontecimento, resultando em épocas sucessivas de uma prática e de uma investigação académica sobre a realidade literária das peças e não do espectáculo. Olhadas como um ramo da literatura, as peças foram perdendo as referências ao evento ao qual se destinavam.

O século XX trouxe uma mudança de paradigma que levou nomeadamente os Estudos de Teatro, já estabelecidos como disciplina académica, a procurar reencontrar o nexó entre o teatro escrito e o momento da sua performatividade. É neste contexto que se inicia uma outra forma de abordar a problematização do teatro como actividade

humana envolvida em muitas esferas, e é também dentro dele que nasce um olhar reforçado sobre as questões plásticas do espectáculo e sobre a sua importância. Estas questões, que de forma geral se remetem para o âmbito do trabalho cenográfico foram reivindicando um olhar mais exigente, que faz com que cada vez mais se perceba que na verdade se estendem a toda a dimensão espacial que envolve o momento teatral.

Em 1972, para Pierre Larthomas, o teatro apresenta-se em duas instâncias: “ a matéria, tão diversa quanto as artes que permitem a materialização do drama e essa outra, que é o actor.” (Blistène 2007: 52) O teatro chega assim a nós pelo veículo da representação mas esta condição não é exclusiva do actor pois, segundo o mesmo autor, “ representar, é tornar presente por meio de presenças.” Esta definição convoca inevitavelmente o espaço cénico, local onde decorre a cena como veículo de produção do teatral. Ainda que este não se paute por um processo de construção de um dispositivo mas pela apresentação de um palco despojado, espaço vazio de objectos que é em si já uma escolha e uma afirmação, ele é produtor de significados, portador de presenças que tornam presente. É esse o lugar que o espaço cénico irá ocupar neste trabalho, o de co-responsabilidade na apresentação/construção do acto teatral.

Não é pois por acaso que para Jérôme Maeckelbergh, cenografia é “the adaptation of a given space for a theatrical happening” (Howard 2002: xiii), ou para Tali Itzhaki “Everything on stage that is experience visually- in essence, a human being in a human space.” (Howard 2002: xv)

O espaço cenográfico tem por isso como grande responsabilidade, o pensamento, a produção e orquestração de um espaço essencialmente humano, concebido por humanos, para a acção humana, para o encontro humano.

Para Brecht em 1948, o teatro consistia na produção de eventos ao vivo que representassem, reportassem, ou inventassem acontecimentos entre seres humanos com fins de entretenimento. Ele colocou a ênfase não só na presença de espectador mas na validação de uma acção ao vivo, onde a *mimesis* aristotélica ainda tem alguma predominância, tal como Eric Bentley que define uma fórmula quase algébrica para esta relação¹³.

E vinte anos mais tarde, numa prática muito diferente, defendida por Grotowski, onde a narrativa e a *mimesis* já não constituíam o foco de interesse, a imediatez da acção

¹³ Ele define o acto teatral como uma equação onde um sujeito A personifica B, perante C. Esta fórmula remete para uma dupla relação na leitura de um espectáculo teatral, mas é a produção de um personagem ou de uma *persona*, que se mostra essencial, pois perante um objecto histriónico como um espelho, para o autor, o actor tem a potencialidade de se tornar no sujeito C, o espectador da sua *persona*.

e a realidade psicológica transmitidas pela presença do corpo do actor ao vivo tornaram-se justamente as questões fundamentais: “the theatre is an act carried out here and now in the actors’ organisms, in front of other men.” (McAuley 2000: 2)

A ideia de acontecimento real e imediato, definido pela presença ao vivo, parece ser então uma constante no enquadramento da forma de expressão que identificamos como teatro, apesar das naturais contaminações que foi sofrendo. É mesmo esta característica que o distingue das outras formas de representações mediadas, como o cinema ou a televisão, que também apresentam, ao seu público, acontecimentos reais ou ficcionados entre seres humanos com fins de entretenimento.

Ao teatro acaba mesmo por se colocar esta grande questão: como ele se irá configurar numa sociedade onde o valor da mediação e da virtualidade é cada vez maior e mais relevante nas estratégias de comunicação entre seres humanos. O desenvolvimento da comunicação global e dos diferentes *medias* ao longo do século XX foi um dos factores que ajudou a clarificar o pensamento crítico sobre a natureza da experiência teatral.

Primeiro o cinema, depois a rádio e, por último, a televisão, cada um destes novos meios elaborou a sua particular forma de representação dramática. A enorme popularidade do cinema e da televisão trouxe outras formas de o homem se apresentar e se relacionar com o dramático, com a vontade de se pôr em cena, de olhar aquilo que o torna mais humano nas suas fragilidades e forças; e essa propensão era até então restrita ao domínio teatral. As imagens mediadas por uma tela ou uma televisão vieram criar uma cisão entre a ligação tradicional do teatro com o género dramático, propondo pela primeira vez outras formas de construir o drama. Esta relação simbiótica, herdeira dos escritos aristotélicos, se por um lado ainda é bastante evidente nas definições de teatro, por outro já se confronta com outras formas de expressão com um impacto significativo. Cada uma delas reconstitui o olhar dramático à sua maneira, criando ao teatro um desafio enorme em se reconstruir, mas também em identificar a sua especificidade, o que o distancia das outras formas dramáticas.

E se o teatro já foi o único meio através do qual se poderia apresentar o dramático, as novas opções criaram uma clivagem entre eles, separando o género do meio, e consequentemente ligando mais intensamente o teatro às características da sua apresentação do que ao seu tema. Por sua vez, este contexto fez com que o teatro, na sua essência performativa se tenha emancipado desta relação e da sua dependência em relação ao texto, empurrando-o para uma rede de extensões que multiplicaram as visões

do género. Esta nova liberdade e autonomia levam ao fortalecimento das entidades que de alguma forma eram vistas como apoio da prática principal, como as escolhas cenográficas. Agora dentro de uma lógica de experiência, desafiando o romper de lógicas habituais, elas legitimam-se dentro de uma larga escala de opções, passando também a entender a criação cenográfica num âmbito mais vasto que é a construção de espaço, que apesar de estar sempre preso a uma efemeridade e interioridade, vive da atmosfera real que consegue produzir.

É interessante verificar como as questões relativas à produção visual de uma imagem, tal como a cenografia, os figurinos ou os adereços são significativos nas diversas formas de apresentação, tendo, contudo, impactos diferentes segundo as respectivas formas de mediação. Há alguns destes elementos - como detalhes de figurinos ou um enquadramento em particular - que se revelam mais significativos no cinema do que no decurso de um espectáculo de teatro, uma vez que aquele explora uma selecção de fragmentos de uma realidade devido aos detalhes que a visão da câmara pode mostrar. Mesmo alguns gestos mais subtis ou olhares particulares dos actores, assim como detalhes estéticos e objectos cenográficos, ganham uma dimensão preponderante na produção cinematográfica ou mesmo no registo videográfico de um espectáculo, mais do que propriamente no universo teatral, no momento da actuação.

Numa actuação teatral, e em qualquer espectáculo ao vivo, a nossa percepção não nos distancia do todo, como pode fazer uma câmara. Mesmo quando a minha atenção incide num olhar em particular de um personagem, eu consigo inserir esse momento na contra-cena, na consciência de como se estão a portar os restantes intervenientes e por vezes é tão fundamental na leitura de uma apresentação, algo como o espectro de um personagem que parece sempre lá estar mas que nunca chega a falar. O nosso olhar não anula esta leitura, pelo contrário, cruza-a com todas as outras, ao passo que uma câmara, em essência, segue a acção, hierarquizando a forma como temos acesso ao todo.

E se isto não diminui em nada o papel dos detalhes no teatro, leva-nos a perceber qual a dimensão que verdadeiramente lhe diz respeito, aquela que o potencia. De importância vital para a construção de significado, mais que os detalhes visuais, é tudo o que tenha a ver com a ocupação do espaço: os que nele actuam, os seus movimentos e gestos dentro desse contexto espacial específico, as relações de proximidade e afastamento que desenvolvem, as várias dimensões da cena que se percebem tão bem no processo de construção de uma encenação, onde o jogo visual e posicional dos

intervenientes é carregado de significado. É o espaço onde o momento se situa e como se situa, em contacto directo com o público que despoleta interpretações, e é a acção produzida que activa esse espaço, uma simbiose de estar e sentir. A presença nesse espaço é por isso essencial, o que torna a acção um acto eminentemente localizado.

Um das características mais importantes do teatro é o facto de ser sempre local. Se a televisão se destina a milhões espalhados pelo mundo, o teatro é produzido para uma audiência muito inferior em número e localizada num tempo e num espaço em particular. Este fenómeno irá sempre acentuar a sua especificidade, fazendo do espaço o eterno parceiro na criação teatral, se não mesmo, numa leitura mais radical que não é de todo desprovida de senso, a sua capacidade de individualização, o teatro como a expressão espacialmente construída.

Esta característica, se por um lado dificulta parte do funcionamento e exequibilidade do teatro em crescimento, também pode fortalecer a importância desta linguagem e da sua especificidade no tempo da manipulação veloz e desenraizada dos *mass-media*.

Uma vez que um evento teatral é sempre local, na esteira do estudo da especificidade, os estudos de teatro estão a mover-se de encontro aos terrenos e métodos da etnografia. Para Gay McAuley, uma das coisas onde poderiam ser influenciados, na relação com a etnografia, é a sua necessidade de deixar claro o estatuto do observador no fenómeno em análise e cuja prática está a ser observada.

Quando se fala em etnografia ou antropologia em relação com o teatro, lembramos quase sempre a aplicação destas leituras em outras culturas. Há autores que, influenciados naturalmente por estudos significativos e surpreendentes, olham comportamentos e práticas organizadas humanas, de um ponto de vista teatral, mas a capacidade de aplicar os métodos a nós mesmos revela-nos muito da nossa prática e da relação com o social. Os teóricos que foram influenciados pelas preocupações antropológicas e sociológicas, chamaram a atenção para o facto de a interacção entre texto, actuação e público não poder ser considerada num vazio, mas como um evento embebido numa complexa matriz social de preocupações e acções, que contribuem para a criação de significados individuais dos participantes.

A dimensão espacial e a sua leitura social são condição e natureza da prática teatral e isso distingue-a de outras formas de apresentação onde a mediação constrói de antemão um olhar, uma forma de reter uma imagem da realidade, anulando a

capacidade de fazer parte e reduzindo uma experiência total a uma dimensão visual pontual e direccionada.

The questions resulting from the exercise are often framed in terms of finding the right play for the space, or the right space for the play, but the only satisfactory solution is to refuse altogether the dichotomy of play and space, of content and form. The play-as-text can be performed in a space, but the play-as-event belongs to the space, and makes the space perform as much as it makes actors perform. (Wiles 2003: 1)

É devido a esta necessária presentificação que rever na televisão um espectáculo, que tinha sido visto ao vivo, é um misto de estranheza, descoberta e decepção. Os fragmentos recordam-nos uma experiência familiar, mas que vimos de uma forma completamente diferente. Para além disso, quem a filmou escolheu olhá-la de uma certa forma e pensa em função do meio para o qual se destina. O que vemos não é uma reprodução televisiva de um acontecimento teatral mas uma interpretação deste.

É também curioso verificar como as fotografias que documentam esta tão instável e fugaz forma de arte, quer para arquivo, quer para publicidade, se focam cada vez mais em detalhes de interpretação, em objectos, em ângulo fechados, que pouco ou nada revelam da componente espacial. Pergunto-me o quanto estas imagens conseguem falar de uma possível totalidade, pois a sua verdadeira dimensão não será nunca possível preservar ou transmitir. Esta abordagem parece-me intimamente relacionada com a falta de reconhecimento da entidade espacial e da sua relevância no que vemos. Ainda que se tente isolar um desses momentos como uma memória significativa do evento, ele não pode ser lido sozinho, mas em relação com uma percepção do todo, ainda que o restante, pareça, de algum modo, anulado ou neutralizado.

Mais uma vez é nesta vontade de relação corpórea com a dimensão espacial concreta, que pode despoletar várias formas de ver, que a cenografia se revela parceira das artes plásticas, especialmente embebidas das novas dimensões trazidas pelo século XX. As descobertas relacionadas com a percepção e a espacialização como acto criativo, desenvolvidas em muito pela progressiva ideia de colagem como forma de composição, por sua vez desenvolvida pelas novas leituras fragmentadas e flexíveis do mundo, trazem para a criação plástica do teatro um novo fôlego (como analisaremos com mais ponderação no capítulo seguinte).

O momento teatral passou a revelar-se ou a entender-se mais na totalidade que no detalhe, e a consciência dessa leitura poderá fazer o trabalho cenográfico focar-se mais na definição/caracterização do espaço do acontecimento, em alternativa à

promoção de um trabalho objectual, algo que se instala num espaço para lembrar um outro, passagem aliás confirmada pelo percurso das artes plásticas.

Há cada vez mais autores que, reconhecendo a “nova” importância das escolhas espaciais na concepção e leitura de um espectáculo, cruzam a informação espacial contida nos próprios textos, significante o suficiente de forma a não ser descurada, com a informação fornecida por registos iconográficos, inclusivamente com desenhos do espaço e edifícios em questão. Algumas publicações mais recentes como a de Stanton B. Garner, de 1994 intitulada *Bodied Spaces*, ou em 1995, *Staging Place*, de Una Chaudhuri, são reflexos dessas novas preocupações.

Outros autores como Jean Alter, apesar de verem o texto como parte do mundo teatral, atribuem à sua supremacia o facto de não haver outro tipo de documentação suficientemente disponível, estruturado, e numa forma viável, que possibilite a análise. Também para Michael Issacharoff a sua escolha de análise, baseada na leitura das peças, deriva da consideração do texto como o “único elemento constante em tudo o que se passa em nome do teatro” (McAuley 2000: 9), segundo a sua própria expressão.

Estas premissas, apesar de serem fruto de uma preocupação natural, podem ser questionadas, pois se, por um lado, as imagens têm a capacidade de iludir ou adulterar a veracidade de um evento que se baseia num texto, o texto pode ter sido transformado de tal forma, pela liberdade criativa dos intervenientes, pelo processo de ensaio, pelas contingências inesperadas, que o ponto de chegada pode estar muito longe do ponto de partida que ficou documentado em papel. Ao defender que o texto é o lugar de inscrição de uma *performance* virtual, Issacharoff está a descurar a capacidade e vontade dos artistas de criarem múltiplos significados a partir das definições formais e interpretativas das suas opções. Nesta perspectiva estaríamos a construir uma história de como os próprios historiadores vêem os textos e as suas possibilidades dentro de um contexto provável, e não a história do teatro feito onde vivem as abordagens mais surpreendentes. E se é verdade que muito dificilmente existirá um método que possa sistematizar uma análise mais complexa, a tentativa e o seu posterior questionamento promovem pelo menos uma consciência da precariedade de leitura que podemos ter, e das possibilidades que podemos desvendar.

In order to study the dynamic functioning of space in performance, it seems to me essential to deal with actual performances and with the work practices of actual theatre practitioners and spectators... Given that theatrical performance is totally ephemeral and unrepeatable and that it can be neither recorded nor notated, how can it be talked about in any way other than the anecdotal, the partial, and in what

Alter would call personal statements? Yet if the attempt is not made, if analyses and theories continue to be based on virtual rather than real performance, then surely the discipline loses its *raison d'être*, and the gulf between theatre practice and academic theorizing about theatre will remain as wide as ever it has been. (McAuley 2000: 10-11)

O que Artaud percebeu claramente no início do século e desenvolveu a caminho do Teatro da Crueldade é agora claramente reconhecido: a especificidade do teatro não reside na sua relação com o drama, mas na interacção entre intérpretes e espectadores num dado espaço. Teatro é assim um evento social que ocorre tanto na plateia como no palco, onde a sua natureza espacial, física e visual se revela bastante significativa¹⁴.

Nesta perspectiva o espaço passa a ser ainda mais importante, sendo esta posição não uma verdade universal, mas o resultado de uma lógica onde os sistemas de valores foram redefinidos. Ele é o factor que permite a relação entre a actuação e o seu espectador, e o espaço vazio do palco é o primeiro momento onde ela se espelha.

Para Copeau¹⁵ o espaço vazio era uma fórmula para a valorização da presença do actor, a condição que permite a presença simultânea deste e do seu público, como também para Grotowski, igualmente focado no trabalho do actor, acabou por definir o teatro essencialmente enquanto relação entre estas duas entidades: “ what takes place between spectator and actor.” (McAuley 2000: 2) O risco desta enunciação é que, segundo ele tudo o resto era suplementar, talvez necessário, mas suplementar.

Esta posição é também partilhada pelo historiador, investigador e estranhamente cenógrafo, Richard Southern's, que quando procura definir o coração da actividade teatral, utiliza a metáfora do acto de descascar cebolas para se referir às diferentes camadas que podem preencher a totalidade do evento. Designa então como “agregações” todos os conteúdos que envolvem o coração, definido pela ligação entre actor e espectador, tal como o cenário, as condições materiais de justaposição da plateia

¹⁴ Esta posição não vem de todo alterar a história, ou querer refazê-la, muito menos retirar o lugar da *mimesis*, do drama, e das peças escritas na concepção da actividade, até porque as formas dominantes ainda se pautam por parte destas ideias. Também não as podemos pensar, dentro de uma prática informada, como opostas a uma leitura plástica do espectáculo, nem à consolidação do papel do espaço na expressão teatral.

¹⁵ Em 1913 instala-se na sala que viria a ser o Théâtre du Vieux-Colombier. A sua predilecção por uma plataforma singela sem efeitos decorativos excessivos, recusando o efeito da ribalta, leva a que a construção cenográfica seja abolida em favor de uma sala onde o palco não estava separado do espaço da plateia. Fiel a uma estética despojada acreditava que num palco vazio o actor é obrigado a criar tudo, a desenhar toda a cena a partir de si próprio.

e do palco, ou mesmo os figurinos e adereços¹⁶. Mas são efectivamente estas agregações que constroem a agregação maior, entre o público e aquilo que lhe é mostrado, seja em função maioritária da presença do actor ou não. Serão então assim tão suplementares?

E se Southern's considera como agregações, elementos com a característica de poderem ser retirados, como estratégias formais do espaço (bancadas ou cadeiras), ele não consegue retirar a condição espacial em si, pois tem que existir um espaço de qualquer ordem que receba o encontro entre o evento e espectador. Mesmo pensando que o teatro pode acontecer em qualquer lugar, ele acontece num determinado lugar. Nesta perspectiva Gay McAuley acredita que este terceiro factor, a realidade espacial, deve ser incluído, ainda que da mais breve definição de teatro se possa tratar, reiterando a visão de Anne Ubersfeld : "The theatre is space." (McAuley 2000: 1)

Mas foi talvez o pensamento de Brook que trouxe definitivamente a atenção para a função do espaço por si só, não como agente de valorização, mas a condição essencial que permite a experiência do encontro. Esta colocação revela a função múltipla de comunicação do elemento espacial e a sua capacidade e competência na construção de significados teatrais.

A envolvimento física de qualquer apresentação, reflexo de preocupações sociais e culturais da sociedade que a criou, acabam por ser veiculadas pelas suposições dos criadores e intervenientes. Estas mensagens intrínsecas servem para reforçar ou estimular na assistência certas ideias e possibilidades de como o teatro se integra nos nossos valores sociais. O que a performatividade do evento nos oferece é por isso interpretado e integrado no resto da vida social e cultural.

We will, in short, be considering how places of performance generate social and cultural meanings of their own which in turn help to structure the meaning of the entire theatre experience. (Carlson 1989: 2)

É curioso o facto de Marvin Carlson alertar para a forma como cada criança aprende a usar e a pensar a cultura, tal como a linguagem, enquanto estruturas elaboradas capazes de produzir significados culturais estruturantes do mundo mental da sociedade onde estão. O facto de se nascer numa sociedade preexistente faz com que este processo permaneça numa relação de continuidade durante toda a nossa vida, pois

¹⁶ Apesar de poderem ser lidos como secundários o autor tem o cuidado de afirmar que se retirarmos todas estas agregações corremos o risco de separar as duas entidades básicas, público e cena, esvaziando de tal forma a densidade da relação, que sem a ligação entre elas deixa de haver teatro.

nenhum sistema estrutural, seja linguístico ou cultural pode ser tido como inato, completo, ou permanente. Estamos todos programados para construir sentido sobre o mundo que nos rodeia, e as manifestações culturais são vistas como resposta a esta necessidade. A nossa interacção contínua com as mais diversas expressões artísticas providenciam-nos ferramentas importantes e ambivalentes para construir significados sobre o que vemos, experimentamos e pensamos, estando o item espacial definitivamente integrado neste processo.

Dado que a construção do evento passa a incidir sobre a capacidade de interpretação de um conjunto de estímulos, forma os métodos de análise que se baseiam em estratégias sugeridas pelos estudos da teoria semiótica moderna, que potenciaram a discussão teórica sobre estas questões. Uma vez que a semiótica¹⁷ se preocupa com o processo através do qual a qualquer artefacto cultural lhe é conferido significado pela sociedade e vice-versa, o edifício teatral assume-se como um elemento privilegiado desta abordagem, parte de um vasto campo onde as formas de olhar as manifestações culturais as tornam mais ricas e penetrantes.

Como o campo de estudo da semiótica é - por vocação e necessidade - grandioso e diverso, abrangendo diferentes disciplinas, a dimensão do seu território e as consequentes relações dessa multiplicidade trouxeram uma abordagem extremamente rica para um campo como os Estudos de Teatro, com um objecto de estudo tão complexo e multifacetado. A parte mais substancial dos escritos sobre teatro sob esta óptica foram produzidos, ou nos anos 30 pela Escola de Praga, ou no reavivar dos estudos semióticos nos anos mais recentes, mas quase todos ainda se constituem bastante tradicionais, seja no foco de abordagem, seja na metodologia. A maioria deles, ao seleccionar uma área de trabalho, concentra-se no texto escrito, uma ligação natural ao fundo literário e linguístico familiar aos teóricos envolvidos. Haverá no entanto uma infinidade de outros campos de trabalho os quais ainda não se estabeleceram como áreas de teorização e onde esta disciplina poderá ser proveitosamente aplicada.

O círculo de Praga¹⁸, composto por críticos teatrais igualmente teóricos, estavam entre os primeiros a tender para uma abordagem mais direccionada para a actuação ao

¹⁷ Ciência que se dedica ao estudo dos modos de produção, de funcionamento e de recepção dos diferentes sistemas de sinais de comunicação entre indivíduos ou colectividades, o mesmo que semiologia.

¹⁸ O Círculo Linguístico de Praga, foi um grupo de influência na crítica literária e linguística em Praga. Os seus membros desenvolveram métodos estruturalistas para a análise literária entre os anos 1928-1939. Tiveram uma influência significativa na linguística e na semiótica, pois, apesar de a seguir à Segunda

vivo, concentrando-se no que realmente acontecia no palco. Este tipo de preocupação voltou a ser mais comum a partir dos anos 80 quando se passou a dar mais atenção às escolhas pragmáticas do evento e à contribuição do espectador. Vários autores entenderam esta mudança central como uma mudança de abordagem entre os teóricos, passando de um modelo rígido de signos denominado Saussuriano¹⁹, para um modelo desenhado pela linguística americana de Charles Peirce²⁰.

Se Ferdinand de Saussure colocou a ênfase no texto ou na sua apresentação como mecanismos de produção de signos, procurando desvendar a união entre o significante e o significado, Charles Peirce adicionou um terceiro elemento, o intérprete, colocando a ênfase na recepção do signo.

Semiotics, however, has an enormous potential for aiding in this more general understanding of theatre not merely as a performed text but as an event embedded in society and culture, involved with meanings on many levels other than those of the text and staging themselves. (Carlson 1989: 5)

Em resultado desta mudança os métodos da análise semiótica entre o texto escrito e representado foram restabelecidos, e à relação da assistência com os dois foi reconhecido um novo valor, esperando que a semiótica nos possa trazer um olhar mais global e potenciado do evento teatral.

Em 1943 Eric Buyssens no estudo *Les langages et le discours*, sugeriu que um momento teatral em execução, neste caso lido com uma conotação mais abrangente de espectáculo, era o objecto mais rico disponível para a análise semiótica na cultura, porque envolvia o significado de palavras, música, gesto, dança, figurinos, cenário, luz, reacções da assistência, relações sociais e até o pessoal que trabalha no teatro. Todos os

Guerra Mundial, continuaram como uma força importante e renovadora conhecida como a Escola de Praga.

¹⁹ Ferdinand de Saussure (1857 – 1913), foi um linguista suíço cujas elaborações teóricas propiciaram o desenvolvimento da linguística enquanto ciência e desencadearam o surgimento do estruturalismo. O seu pensamento estimulou muitos dos questionamentos que compareceram no séc.XX, pois entendia a linguística como um ramo da ciência mais geral dos signos, que ele propôs chamar Semiologia.

²⁰ A Semiótica Peirciana pode ser considerada uma Filosofia Científica da Linguagem. A Fenomenologia é a ciência que se interpõe na semiótica de Peirce, e deve ser entendida nesse contexto. Para ele a Fenomenologia é a descrição e análise das experiências do homem, em todos os momentos da vida. Nesse sentido, o fenómeno é tudo aquilo que é percebido pelo homem, seja real ou não.

Os seus estudos levaram ao que ele chamou *Categorias do Pensamento e da Natureza*, ou Categorias Universais do Signo. São elas a *Primeiridade*, que corresponde ao acaso, ou o fenómeno no seu estado puro que se apresenta à consciência, a *Secundidade*, que corresponde à acção e reacção, e por último a *Terceiridade*, o processo ou a mediação.

elementos activos do ambiente no qual está o espectador durante a experiência, contribui para a criação de um sentido para o acontecimento, e todos eles podem ser sujeitos a uma análise semiótica. Um estudo semiótico sobre este tipo de fenómeno teria que considerar toda a comunicação que tem lugar durante um período de tempo, circunscrita num ambiente particular, num “mundo inteiro” (*entire world*) como designa o autor. Este mundo total, recheado claramente de características plásticas, não pode deixar de remeter para o Teatro Total de Artaud, que assim se revela muito mais que uma tendência particular, ou visão pessoal despoletada numa forma vanguardista de intervir. Revela-se, antes que tudo isso, uma consciência do que é o teatro, não numa possível individualidade, mas na sua generalidade.

Apesar de a semiótica ainda não conseguir cumprir as suas funções na totalidade e num grau considerável (o que será porventura quase impraticável), tem potencial para encorajar a olhar para além dos confins tradicionais dos Estudos de Teatro. Trouxe para a teorização um novo entendimento de como o significado é construído, comunicado e partilhado, e enriqueceu os anos, que tenderam a isolar os textos da produção a que dão origem, não privilegiando o teatro como um fenómeno cultural operativo em diferentes dimensões e com significados diversificados.

Gay McAuley considera que um dos problemas desta abordagem é provavelmente a tentativa de descrever o teatro enquanto linguagem, mesmo se esta definição é apenas usada como metáfora ou analogia. Mesmo numa abordagem mais flexível como a de Michael Halliday's, para quem a linguagem está sempre social e culturalmente situada e onde o receptor é um participante activo, é necessário alguma prudência, pois a linguagem pode não ser o meio mais apropriado para modelar a função teatral, mas, pelo contrário, o teatro pode ser um meio ideal para desvendar a função da linguagem.

A afinidade que a linguística estabelece em meados dos anos 80, no que respeita às analogias com o texto, já levantou preocupações a vários autores. Se pensarmos que a representação teatral pode ser vista como um texto, sendo um texto algo que foi escrito, então ambos podem ser lidos. Mas ler implica um processo de controlo linear e uma relação cerebral directa entre o leitor e o texto que encaminha a relação com o momento teatral para uma fórmula bastante restrita. Esta analogia constrói uma predominância na apreensão visual, chave da descodificação de um suposto código, tornando-se desapropriada numa outra definição onde a presença dos espectadores, tão envolvidos

como os actuates, os leva a usar todos os seus sentidos, sem bases estereotipadas de descodificação.

I prefer to see the theatrical event as a dynamic processo f communication in which the spectators are vitally implicated, one that forms part of a series of interconnected processes of socially situated signification and communication, for theatre exists within a culture that it helps to construct, and it is the product of a specific work process. (McAuley 2000: 7)

A escola de Paris, inspirada por Anne Ubersfeld, desenvolveu uma grande influência na abordagem sobre o espaço da representação, mas as suas premissas construíram-se sobre um espectador passivo que lê a acção posta em palco. Esta abordagem semiótica pode ser vista como uma resposta académica a uma forma de teatro onde o encenador, ajudado por outros criadores como o cenógrafo, substituiu o autor como o principal artista criativo. Mas a abordagem semiótica, tal como o modelo de teatro sobre o qual está posicionada, falha no desafio que foi feito ao espaço cartesiano, onde a dicotomia teatral entre palco e auditório foi abolida e o espectador se tornou parte integrante da acção proposta, usando todos os seus sentidos.

Henri Lefebvre é um dos teóricos que insiste nessa presença material do corpo e na possibilidade de que o conhecimento pode ser enraizado através do corpo e não do discurso lógico. Esta posição contraria a abordagem predominantemente ocular privilegiada pelo teatro ilusionista, onde a cenografia espectacular controlada por uma luz precisa, reforçada por condições como ar condicionado e assentos confortáveis, fortalece a experiência de ir ao teatro como algo predominantemente visual.

Numa outra cultura teatral mais antiga, como a grega, baseada no texto e na palavra, o mais importante num espaço era a sua acústica, e uma boa acústica significa que os actores também ouvem a assistência, tornando a comunicação um processo bilateral. Numa época posterior, o teatro passou a implicar um só sentido de comunicação, o espectador passivo que recebe do actor, cego da realidade, que o olha, pelas luzes da ribalta estrategicamente colocadas.

É interessante pensar como os edifícios ou espaços teatrais responderam a estas necessidades e as evidenciaram mesmo. A esse respeito o autor destaca a passagem do “monumento” para o “edifício”. O monumento é aquele que oferece à sociedade uma imagem da sua união, uma imagem se si mesma enquanto sociedade, constituindo-se como um espelho social. No espaço monumental, a arquitectura pode gerar ritmos, sentidos e movimentos, ressonâncias musicais e envoltimentos que permitem ao corpo

relacionar-se com esse espaço de um ponto de vista para além do visível. Quando os monumentos perdem a sua força, transformam-se em edifícios, deixando de se integrar na prática social e continuando como meros contentores superficiais. E nesse caso, o esforço de revestir uma unidade que já perdeu o seu poder, com uma fachada monumental, apesar da leitura visual do signo, não restaura a sua monumentalidade intrínseca.

Esta questão remete-nos para outras questões significativas que se prendem com a legitimidade e capacidade de usar – e trabalhar em - espaços teatrais herdados de outras formas de fazer e portanto concebidos para perpetuar diferentes práticas espaciais. Devemos então escondermo-nos num abrigo que pareça neutro ou procurar uma nova forma de monumento que possa espelhar a nossa sociedade?²¹

Lefebvre desafia as abordagens estruturalistas e semióticas que propõem um corpo e um ego não envolvido na descodificação de um evento do qual não fazem parte. Para ele o espaço não pode ser “lido”, mas experimentado através de um corpo que vive nele, que anda, cheira, saboreia, etc. A posição deste autor leva-nos a entender o acto de apresentação e o lugar do espaço na sua configuração de outra forma, olhando transversalmente a cultura tornar-se global e uniforme, e os fragmentos de imagem das telas de Picasso a resultarem na construção de um novo modo de percepção.

O Teatro torna-se cada vez mais um fenómeno complexo, envolvendo muito tempo de trabalho de muitos criadores, e nele cada actuação é única e irrepetível. Os teóricos de teatro, como os de qualquer outra forma de arte, conceptualizaram-no como produto ou objecto do seu estudo, mas o facto é que nenhum objecto é produzido, centrando-se então na experiência do sujeito crítico, de um fragmento desse evento tão variável. A influência da pós-modernidade trouxe o reconhecimento de que o processo natural do teatro, ditado pelo papel dinâmico do espectador na construção de significado, é partilhado por outras expressões artísticas. Estas novas teorias em campos paralelos, ajudaram os especialistas de teatro a defender e estruturar uma realidade que sempre conheceram, mas que até então era difícil de expressar em termos de paradigmas dominantes que excluía este tipo de conhecimento.

No teatro nada existe em isolamento, o actor está sempre em relação com os outros, com o espaço e com o próprio encenador, o palco com a plateia, e até a plateia

²¹ Estas questões deverão ser investigadas num capítulo posterior onde haverá lugar para um olhar mais atento sobre os espaços teatrais.

com a plateia. Estabelecem-se, dentro de um pequeno microcosmo local, relações de ideias, de atitudes, de dinâmicas corporais e outras realidades que constroem a forma material de um processo que já nasceu de afinidades.

The fact that we use an organic metaphor, season, to refer to the life of the production, is an indication in itself of the growth and change that take place. . (McAuley 2000: 16)

Sendo um evento e não um objecto, uma actuação de teatro gera um significado bastante instável e desafios de leitura em constante mutação.

Para lidar de forma adequada com estas preposições, tanto a teoria como o pensamento crítico foram bebendo de novas abordagens como a já referida Semiótica. Ela foi extremamente útil para promover a cuidada descrição de um qualquer evento, lido como uma montagem de signos numa estrutura existente num espaço e num tempo, mas ainda assim promovendo mais o olhar sobre algo objectual do que sobre um processo dinâmico que é um evento.

Na esteira desta questão é a Fenomenologia²², com a sua insistência no receptor assim como no emissor em qualquer tipo de transacção, que, juntamente com a noção de “experiência vivida” (lived experience), se tornou extremamente valiosa ao fomentar vocabulário, conceitos de análise, e teorias para as reacções sentidas, mas até aí apenas intuídas.

Esta estrutura de pensamento continuou a influenciar outras posições teóricas e críticas, que se desenvolveram sob a influência da fenomenologia, reflectindo-se por exemplo no posicionamento de Mike Pearson, professor actual dos Estudos da Performance (Performance Studies) nos Estados Unidos:

I want to get rid of the theatre “object”, the play, the “well-made-show”, the *raison d’être* of the critic...I want to problematize and renegotiate all three basic performance relationships: performer to performer, performer to spectator (and vice versa), and spectator to spectator... I want to find different arenas for performance – places of work, Play and worship – where the laws and bye-laws, the decorum and learned contracts of theatre can be suspended. I want to make performances that fold together place, performance and public. (*apud* Wiles 2003: 3)

²² A Fenomenologia, nascida na segunda metade do século XIX, a partir das análises de Franz Brentano sobre a intencionalidade da consciência humana, trata de descrever, compreender e interpretar os fenómenos que se apresentam à percepção. Propõe a extinção da separação entre sujeito e objecto e examina a realidade a partir da perspectiva da primeira pessoa. Edmund Husserl, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty, foram alguns dos principais filósofos fenomenologistas do século XX.

Esta abordagem é inspirada no entendimento e na obra de Richard Schechner, uma das figuras mais importantes da área dos Performance Studies em Nova Iorque. O seu pensamento crítico estruturou o evento teatral em três transacções primárias: a primeira entre os actuates, a segunda entre os membros do público e, por último, entre os actuates e o público, e nada ou ninguém está fora destas transacções. Esta posição rejeita uma assunção comum nos Estudos de Teatro das décadas de 60 e 70, no âmbito dos quais a fenomenologia e a semiótica exigiam um sujeito desligado, o crítico, que observava exteriormente o objecto de estudo, o espectáculo ou o que se considerava o espectáculo, ou seja, o que acontecia para além da sua presença.

Pierre Bourdieu foi uma influência decisiva nesta matéria, definindo em termos vastos o problema do sujeito conhecedor que, sem se aperceber, provoca alterações naquilo que vê, simplesmente por tentar ter um ponto de vista sobre a acção em questão, mesmo que esta seja distanciar-se para a observar de forma apartada, uma impossibilidade científica.

Para Bourdieu a verdade da interacção nunca está totalmente expressa na forma imediata como ela se nos apresenta. Uma das mais importantes questões na sua obra, centra-se na análise de como os agentes incorporam uma estrutura social, ao mesmo tempo que a produzem, legitimam e reproduzem, questionando a sua autonomia no processo do conhecimento. Ele propôs-se superar tanto o objectivismo estruturalista quanto o subjectivismo interacionista da fenomenologia e da semiótica.

...he [the knowing subject] constitutes practical activity as an *object of observation and analysis, a representation*. To watch a performance practice as an external critic or observer is thus to change it, to turn it from an event into a representation.” (Wiles 2003: 3)

Apesar deste novo olhar, no seu livro de 1973, *Environmental Theater*, Schechner atribui uma importância secundária ao espaço onde o evento tem lugar. No entanto, durante a utopia dos anos 60, ele e o seu grupo trabalharam na privacidade de uma garagem fechada, onde ele criou livremente ambientes e onde tinha a possibilidade de construir as suas próprias regras para a interacção social.

Já Mike Pearson, em 1998, aspira a trabalhar e explorar a dimensão espacial como promotora de uma nova teatralidade, não a subordinando às relações interpessoais, mas assumindo escolhas iniciais com relativa independência. Para ele, a única forma natural de escapar aos fundamentos do passado, seria trabalhar em espaços encontrados que impusessem novas regras. Com as teorias emergentes nessa altura, separar o ser do

espaço tornou-se mais difícil nos anos 90, e também para Peter Brook, uma nova – e fresca – experiência teatral estaria subjacente a um espaço puro e virgem para a receber e espelhar. É por isso natural que, para David Wiles, o século XX foi caracterizado pela ascensão e queda do “Espaço Vazio”, e se este foi o título que deu ao último capítulo da sua viagem pelos espaços teatrais mais ou menos dominantes de várias épocas, não deixa de ser curioso que o penúltimo se intitulou “A Caverna”, reportando a referência ao trabalho prático de Schechner.

O fim do século XX trouxe uma maturidade sobre esta questão mostrando que qualquer lugar, mesmo considerado vazio e puro, tem já as suas características intrínsecas e elas participam activamente na mais neutral das leituras. E se o espaço de Brook é como uma tela vazia a desfiar os artistas modernos, a contemporaneidade já não viu a tela necessariamente como um princípio, mas como um possível fim. Algo já objectual e comunicante, com textura específica, determinado tom e forma, e antes de tudo isto, a possibilidade de incorporação desse objecto num contexto específico que lhe pode conferir uma outra leitura, um outro olhar, esse outro lado da realidade que é o artístico²³.

Vivemos efectivamente numa época em que a filosofia entende o espaço, como algo ou valor, que nunca é vazio, e que nunca poderá ser lido como um veículo neutral de comunicação e representação.

The core thesis of Lefebvre's book is the axiom: “(Social) space is a (social) product.” Space is social, for each society produces its own space, a space simultaneously mental and physical. Space is always produced, in the sense that it is always a set of relationships, never a given, never inert or transparent, never in a state of nature untouched by culture. There is no such thing as an empty space. (Wiles 2003: 10)

Cabe ao meio teatral, aos seus praticantes, criadores e espectadores, conscientes desta dinâmica emergente, tratar num primeiro momento de a reconhecer, incluir e debater, e num segundo, de explorar a sua potencialidade e importância, tanto do ponto de vista criativo, de quem passa mensagens, bem como interpretativo, de quem as recebe. O silêncio do espaço terminou, mas talvez ainda não se tenha feito verdadeiramente ouvir no interior da actividade. No entanto, parafraseando Richard Schechner, aquilo, que parece secundário num determinado momento, pode tornar-se mais tarde absolutamente primário.

²³ Relembramos aqui claramente o pensamento de Marcel Duchamp através dos seus *readymade*, objectos em que a criação artística se traduz na descontextualização de um objecto do quotidiano, e abrindo caminho à arte conceptual.

1.2- O espaço “Teatro” como delineador da actividade performativa

Gay Mcauley levanta uma questão pertinente, que tem a ver com a eficaz expressão da língua inglesa, que define a ocorrência de um evento: *it must take place*. Um evento teatral está sempre localizado em algum lado, num determinado espaço que define a sua existência própria.

Cresce assim, a ideia de teatro/espaço como o contendor da possibilidade, o despoletador inicial, condição primeira da acção.

Este espaço não é contudo, vazio de sentido, desprovido de intenção. Gaston Bachelard diz-nos que este espaço se transforma em cada um de nós, rebelando-se contra a sua concreta existência, geométrica e fixa, e desenvolvendo múltiplas leituras, interpretativas e pessoais:

O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do géometra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parciaisidades da imaginação. (Bachelard 1989 :19)

O espaço que abriga a acção apresenta-se assim como uma contínua codificação da experiência de ir ao teatro. São as relações que este lugar construído estabelece, frágeis fronteiras entre o palco e a assistência, entre o palco e os bastidores, que revelam muito sobre o processo humano envolvido e necessário na apresentação de um espectáculo.

São estas transições, que, funcionando como fronteiras negociadas entre um mundo real e um mundo ficcionado, com mais ou menos tecnologia e dimensão envolvida, cunham uma das características vitais da expressão e vivência do universo teatral: a demarcação. Esta demarcação tem a ver com a necessária definição do momento teatral e de como ele se apresenta separado da experiência da vida quotidiana, um momento inserido num estado paralelo de comportamento e sensibilidade, reconhecido e desenvolvido por processos de aculturação.

O espaço de apresentação, edifício ou não, tem assim antes de tudo, a responsabilidade de marcar a separação entre o universo teatral e o universo real²⁴. Mcauley é bastante peremptória na importância do espaço no desenvolvimento desta função:

²⁴ A ideia de “frame” foi inicialmente formulada por Erving Goffman.

“ Framing” the activity in certain specific ways, in transforming actions from “unmarked” to “marked”, and in eliciting certain behaviours from people. (McAuley 2000: 39)

A actividade dos actores deve ser por isso “enquadrada”, revestida de signos que sugiram a sua natureza teatral para que também os espectadores consigam construir um posicionamento de outra forma. Perante comportamentos que também encontram na vida quotidiana, a assistência, dentro do contexto teatral, ganha a possibilidade de os olhar sobre uma vertente diferente, mais contemplativa, no sentido em que se apresenta como receptor de uma mensagem, o que não exclui a sua participação do processo, resultando daí uma construção de leitura interpretativa.

Aos espectadores é oferecida uma dupla realidade onde acreditar e desacreditar constroem em parceria a relação com o teatral. O público estabelece uma relação de realidade com a acção à sua frente, pois ela mostra-se com essa força, mas mantém a consciência do plano ficcional em que está envolto o evento. Octave Mannoni usa a expressão de Freud *Verneinung*, que traduz como “denegação” (*negation*), para definir a relação do espectador com o teatral, que não tem a ver com a negação de algo, pois os dois lados convivem na mesma aceção, contribuindo para um estado único e não contraditório.

Trata-se de uma admissão, num certo grau de consciência, de uma realidade que a mente consciente sabe ser falsa. Os espectadores deixam-se envolver neste jogo onde a dualidade é implícita à construção da relação com o acto teatral.

Como diz a autora, a presença física dos actores/actuates, torna a “denegação” no teatro bastante diferente da que é referida à restante ficção, como no caso do cinema, pois é constituída por uma dupla presença da realidade, a realidade do evento e dos actores que o promovem, característica que demarca precisamente a prática teatral das restantes.

O espaço torna-se um dos grandes responsáveis pela configuração desta simbiose inerente à prática. É o acto de entrar num “teatro” ou num local preparado para uma apresentação que o transforma automaticamente num teatro, pelo facto de as pessoas lá se deslocarem para tomarem parte num evento desta natureza que irá fazer despoletar em nós a preparação mental que contextualiza a experiência que vamos ter.

Anne Uberfeld é uma das autoras que chama a atenção para o papel do espaço no despoletar desta função, pela capacidade de integração num lugar mental onde o

espectador aceita como realidade a manifestação física em “palco”, ao mesmo tempo que sabe que ela não terá quaisquer consequências para além dos limites do acontecimento teatral, a não ser dentro de si.

O “palco”, ou o espaço de apresentação, que pode ser um ambiente o mais familiar possível, ganha uma nova leitura, contendo a assistência num ambiente partilhado e funcionando como a moldura da situação que a enquadra como acção demarcada e identificada.

A chamada quarta parede é o elemento físico mais directamente representativo desta necessidade de enquadramento, o que não quer dizer que os anfiteatros gregos não cumprissem de forma primorosa esta missão. Ela cresce como um portal onde se tem acesso a essa realidade dual, estranha e mágica, que não se mistura com a nossa, sendo o acesso visual que nos garante a teatralidade do que lá dentro ocorrer.

Mesmo na modernidade, em que o valor da quarta parede foi quebrado, ou mesmo actualmente quando se trabalha a matéria teatral como o real em cena e não o gesto ilusório, há um entendimento cúmplice daquilo que ocorre entre actantes e público, um pacto tácito. A apresentação continua a estar enquadrada como tal, como uma apresentação onde a realidade da acção não retira a sua contextualização, responsável em grande medida pela gestão da capacidade de “denegação”, responsável por sua vez pela capacidade de ser público.

Por entre todos os factores de variáveis infinitas, entre os que se podem contestar, abolir, negar ou adicionar, há um que molda inevitavelmente esta experiência dual e estruturante: o espaço onde ela existe. É ele que lhe permite tomar forma isolando-se da restante relação com o mundo verídico, que lhe dá lugar para existir, a sua “moldura”, não da “tela” em si, mas a moldura da actividade. O Espaço da Arte não se transforma nem desaparece, o que muda são os espaços onde ela se apresenta, sendo que cada sociedade constrói o seu Espaço de Arte.

É precisamente da delimitação que nasce a cisão, e dessa quebra, desse necessário enquadramento em relação ao real, nasce o espaço arquitectónico dedicado ao especial: o “teatro”, o comportamento diferenciado do comum; o “teatral”, e a actividade de quem a ela se dedica; o “teatro”.

Esta ideia de enquadrar o real revela-se tão significativa na relação que temos com o mundo, que Descartes, no séc. XVII, desenha uma teoria da percepção que passa pela utilização de um órgão no cérebro que funcionaria como um teatro em miniatura. E se isto já não nos diz muito sobre o funcionamento do cérebro, porque outras pesquisas

trataram de rectificar estas matérias, diz-nos bastante da forma como reconhecemos esse mecanismo/estrutura de passagem de informação que é o dispositivo teatro.

Descarte localizou no centro do cérebro uma matéria desconhecida, a glândula que hoje conhecemos como glândula pineal²⁵, que designou como *Ego*. Para ele as sensações visuais passavam pelos nervos ópticos para serem mapeadas nesta glândula no centro do cérebro onde o misterioso ego estudava as imagens. Segundo David Wiles, para além de restaurar no interior da nossa cabeça uma ordem clássica relacionada com o cosmos, ele instalou um teatro em miniatura no nosso interior onde o ser poderia contemplar a realidade e decidir como lidar com ela, antes de enviar mensagens apropriadas para o sistema corporal. A vida seria assim lida como uma grande representação da qual podíamos extrair as nossas conclusões e as nossas acepções sobre a construção da realidade.

Esta leitura levou a considerar que o rosto, aquele que está mais próximo do teatro em miniatura, era a parte do corpo mais adequada e mais eficaz para apresentar as paixões da alma. Desta forma o “teatro em miniatura”, ou o *ego* do actor estaria em contacto com o do espectador, através da fiscalidade do corpo mas maioritariamente da face. O corolário deste entendimento foi a retirada do lugar do actor para dentro da moldura de cena dos palcos, o arco do proscénio, que materializava a relação que todos teríamos no nosso interior, estranhamente um teatro dentro do teatro, se assim podemos dizer.

A acção mostrada desta forma tem a qualidade distante de um sonho, onde o ego do sonhador está seguro no seu lugar escuro, na sua respectiva cadeira, como no interior do seu cérebro, sem estar submetido a espaços consubstanciados.

Desde que a dicotomia histórica entre actor activo e espectador passivo, herança deste espaço teatral se tornou contingente, um novo olhar sobre a história está a ser reescrito.

²⁵ A glândula pineal, ou simplesmente pineal é uma pequena glândula endócrina localizada perto do centro do cérebro, entre os dois hemisférios, e está presa por diversos pedúnculos. Apesar de as funções desta glândula serem muito discutidas, ela exerce um papel importante na regulação dos chamados ciclos circadianos, que são os ciclos vitais, como o sono ou as actividades de reprodução. A sua actividade secreta e a sua localização no interior do cérebro sugeriram historicamente a alguns filósofos que possuía particular importância, daí que tenha sido relacionada com inúmeros mitos, superstições ou teorias metafísicas que rodearam a sua função. René Descartes (1596-1650), que dedicou muito tempo de estudo desta glândula, chamou-lhe “a sede da alma” (*le siège de l’âme*), e acreditava que era um órgão com funções transcendentais, o ponto de conexão entre o intelecto e o corpo.

O tempo de Descartes caracterizou-se pela retirada da vida humana do centro do universo, e se o espaço medieval era finito e delimitado, a nova concepção renascentista transformou-o em infinito e extensível. A geometria analítica e o sistema de coordenadas traduziram-se nesse olhar desligado e científico sobre a realidade, no qual os objectos eram vistos a partir de um não-lugar algures nas margens, permitindo uma ordenação do total da observação, mas a nova lógica trouxe a possibilidade de olhar para nós mesmos durante o acto de olhar.

E se o teatro dessa época espelhou uma relação de dicotomia, também o que se seguiu espelhou a nova necessidade da partilha. O espaço teatro molda-se e ajusta-se ao tempo pois a sua condição essencial é a de encontrar uma vertente física, construída ou adaptada para a comunhão vivencial que irá ter lugar. O Teatro como o lugar de encontros por excelência, exponencia o reconhecimento da forma como entendemos as dinâmicas da sociedade.

O presente mostra-nos cada vez mais uma consistência do papel do espaço na construção de relações e encontros. Michel Foucault foi um dos teóricos que relacionou a ênfase do espaço com a dinâmica actual, e, e embora o teatro tenha escapado à sua análise directa, ele comenta esta sociedade em rede, unida pelas comunicações globais onde hoje o teatro sobrevive numa pequena réstia conduzida pela acção em presença.

The great obsession of the nineteenth century was, as we know, history: with its themes of development and of suspension, of crisis and cycle, themes of the ever accumulating past...The present epoch will perhaps be above all the epoch of space. We are in the epoch of simultaneity: we are in the epoch of juxtaposition, the epoch of the near and far, of the side-by-side, of the dispersed. We are at a moment, I believe, when our experience of the world is less that of a long life developing through time than that of a network that connects points and intersects with its own skein. (*apud* Wiles 2003:7)

Para Foucault a história do espaço constrói-se sobre três momentos paradigmáticos²⁶. Os primeiros dois subsistiram até ao séc. XX onde, apesar dos

²⁶ O primeiro é o espaço da posição, da localização, associado ao período da Idade Média. Na grande cena cósmica, uns lugares eram mais importantes e sagrados que outros, de acordo com a sua localização, conotados naturalmente como uma ou outra função. Numa segunda fase histórica, o pensamento de Galileu deu origem a uma percepção cartesiana, um espaço infinito onde tudo está fixado numa determinada extensão. O terceiro define-se por *heterotopias*.

Este esquema tripartido espelha de alguma forma a relação que o espaço tem tido com a prática teatral. Num primeiro momento, no espaço criado pela localização os espectáculos aconteciam em localizações que tinham um significado inerente, como uma casa ancestral, um rua, uma praça, ou um templo. No espaço definido pela extensão, o teatro passou a acontecer em locais especialmente construídos para o efeito, que se situavam em qualquer local conveniente para a afluência do público. O seu olhar estava direccionado para o palco, para os seus cenários em perspectiva que recriavam um espaço geométrico infinito. No terceiro momento o teatro expande-se a qualquer local que revele potencialidades.

resíduos contínuos que permaneceram, foram sendo transformados num entendimento onde a espacialidade é agora definida pelas relações que estabelece. Para esta definição desenvolveu o conceito de *heterotopia*²⁷, um lugar que fala de outros lugares, citando o universo teatral com um dos exemplos que melhor espelha esta possibilidade.

Neste terceiro momento o teatro moderno libertou-se dos locais emblemáticos e dos edifícios feitos para esse propósito, a multiplicidade de utopias configura todas as extensões que se tornem oportunas, usando a sua possibilidade de representar, contestar e inverter outros espaços na sociedade até ao limite. Esta ideia de alternativo está definitivamente patente na maioria das experiências que decorreram durante o século XX, apesar de os desafios trazidos pela globalização já estarem mais uma vez em progressão e tornarem todo o processo ainda mais exigente.

Essa exigência passa pela necessidade de entender o espaço teatro não como um contendor, mas como uma entidade viva, cuja exploração é tão desejável como inevitável, mas sobretudo essencial ao processo central de demarcação que faz acontecer teatro.

Space is social morphology: it is to lived experience what form itself is to the living organism, and just as intimately bound up with nothing can be put unless it is smaller than the recipient, and to imagine that this container has no other purpose than to preserve what has been put in it – this is probably the initial error. (Lefebvre 1991: 94)

O espaço deixa de ser apenas uma possibilidade entre muitas de criar, que pode ser usada ou não, para se tornar uma presença constante e, tal como uma moldura, convocar um conjunto de estímulos e sinais que conduz o evento que alberga, ou, mais que isso, que o nomeia e redefine em cada lugar. A questão da não existência de “cenografia” em algumas produções, por muito pequenas que sejam, passa a ser uma falsa questão, porque a cenografia entendida como uma concepção espacial, um

²⁷ Por heterotopia Foucault designa a coexistência, num "espaço impossível", de um "grande número de mundos possíveis fragmentários", ou, mais simplesmente, espaços incomensuráveis que são justapostos uns aos outros.

Significativamente, podemos detectar essa mesma preocupação com a "alteridade" e com "outros mundos" na ficção pós-moderna. McHale, ao acentuar o pluralismo de mundos que coexistem na ficção pós-moderna, considera o conceito foucauldiano de *heterotopia* uma imagem perfeitamente apropriada para capturar o que a ficção se esforça por descrever. Mas aceitar a fragmentação, o pluralismo e a autenticidade de outras vozes e outros mundos traz o agudo problema da comunicação e dos meios de exercer o poder através do comando. A maioria dos pensadores pós-modernos está fascinada pelas novas possibilidades da informação e da produção, análise e transferência do conhecimento.

projecto²⁸ de como a caracterização do espaço define um ambiente que irá ser vivido, faz da sua existência uma constante e um veículo de promoção do acto teatral.

É assim que o espaço se assume como um dos principais mediadores desta dinâmica que constrói a dualidade realidade/ficção, o lugar onde tudo acontece, ou melhor, como aquilo que dá lugar ao acontecimento.

Com Peter Brook, esta problemática ganhou a sua definitiva extensão, mas também a sua definitiva visibilidade e assumiu-se como condição primária, ao ser reconhecido ao espaço o seu valor concreto e indissociável da acção. O espaço vazio transformou-se em palco através da nomeação, do uso, da apropriação. O acto tornou-se teatro através da sua apresentação como teatro.

É esse enquadramento especial, de experiência circunscrita e consciente que quebra com a actividade quotidiana, que mantém a fronteira, que faz perdurar a denominação da actividade, relembrando mais uma vez Marcel Duchamp e toda uma prática artística desenvolvida no século XX, ao assumir que a arte é aquilo que é colocado em contexto artístico.

Brook reconhece de forma singular a importância do espaço como a construção do derradeiro sentido daquilo que apresenta:

O conceito de que um palco é um lugar onde o invisível pode aparecer tem um grande poder sobre os nossos pensamentos. Todos sabemos que a maior parte da vida escapa aos nossos sentidos: a mais poderosa explicação das várias artes, é que elas falam de temas que só podemos começar a reconhecer quando se manifestam em ritmos e formas. (Brook 1970: 39)

O lugar de apresentação enquadra a acção como uma lente, com a capacidade de fazer aparecer o que está normalmente escondido, o gesto mais simples ganha no espaço tornado palco outra importância, outro fôlego. Esta demarcação desenha a capacidade que as expressões artísticas, mantendo-se paralelas à realidade, podem falar dela, apresentando-a de outra forma, reconhecida pelo novo lugar. O mais simples gesto de sentar, que aparece aos nossos olhos todos os dias, pode ter um impacto completamente diferente num palco e um palco é um espaço nomeado como tal.

²⁸ Um projecto pode ser entendido como um processo mais elaborado de alterações significativas ao espaço, ou um conjunto de decisões sobre a sua utilização que envolvem escolhas mais simples, mas que definem a visualidade e envolvimento do espectáculo da mesma forma.

Uma sala a rebentar de cheia.
No meio, uma mulher sentada numa cadeira.
Completamente direita.
Olha em frente.
Concentrada.
De vez em quando movimenta-se,
levanta-se
e declara:
Estou sentada.
Di-lo em tons diferentes,
De forma convencional, com convicção,
Imperativamente,
Maravilhada pela descoberta
Desse facto imperceptível
E no entanto essencial,
num tom seco, quase gramatical,
analiticamente, cada vez mais incorporada
com mais entusiasmo
ela chega a uma excitação louca
pelas múltiplas possibilidades
mas imprevisíveis
desta modesta posição (Kantor 1982 :87)

Se pensarmos nas expressões que funcionam presencialmente como o teatro, o espaço dá a ver de uma outra forma e permite construir um olhar que transcende o que está a ser mostrado. O espaço, mas um espaço habitado constrói a experiência artística.

É nesta procura de marcação de um lugar, para que ele possa conter uma acção, ou melhor uma interacção, que os caminhos do palco e do museu se cruzam, e se para Brook o palco é o lugar do invisível, para Harald Szeemann o museu é o lugar do frágil: “ O museu é, ou poderia ser, o lugar central onde expor o frágil.” (*apud* Fernandes 1997:16)

Este é o ponto que une as artes plásticas e o teatro, o “museu”²⁹ e o “palco”, a necessidade de um espaço de enquadramento que possibilita a quebra com a realidade objectiva para que de longe ela possa ser olhada e fazer mover a força criativa que reside num qualquer enquadramento artístico. O espaço é a “moldura” de qualquer quadro, fazendo de qualquer parede, que esteja atrás dela, uma obra a suscitar o olhar.

E mesmo na época actual, em que as molduras deixaram de ter que ser corporizadas e as separações se desmaterializaram, continua contudo a ter que existir a noção da natureza do acontecimento, sob pena de este se desvanecer na sua dúvida

²⁹ E se o palco pode ser qualquer espaço marcado como tal, também o conceito de museu é aqui pensado de forma mais abrangente, como o espaço de exposição, aquele onde se dá a ver independente do seu contexto próprio.

caracterização própria. Se não há “público”³⁰, não há espectáculo, e não haverá “público” se este não tiver consciência de o estar a ser.

Nesta perspectiva, assistimos a uma influência considerável entre os vários campos artísticos, e a forma como experiências contíguas, ao reconhecer que não estando tão longe assim, fazem florescer novas e renovadas abordagens. Quer um campo, quer outro, ao abraçar esta condição comum, que é a espacialidade, movimentam-se em direcção a outros territórios, o teatro torna-se mais plástico, as artes visuais mais teatrais. Deste campo nublado mas enriquecido, nasce de uma vontade e necessidade de autonomização, uma pesquisa singular que é a *performance*, género híbrido, que, apesar de se diferenciar do teatro, traz para a equação alguns valores que podem potenciar a sua renovação.

Houve uma série de criadores que, inspirados pela potencialidade que o jogo espacial tem na concepção de ambientes, colocaram a experiência do evento num outro nível fazendo da quebra com o quotidiano uma verdadeira fenda.

A consequência desta configuração não foi a exacerbação da ficção, mas pelo contrário, a legitimação de uma realidade organizada para ficcionar tanto quanto um dispositivo enganador. A possibilidade, que este tipo de realidade tem de se relacionar connosco do ponto de vista artístico, tem a ver com o processo de negação com que é vista, a verdade da mentira, ou a mentira que está dissimulada na verdade, um ponto de vista curiosamente adequado ao universo de encenador que começou por ser cenógrafo, Tadeusz Kantor.

Para David Wiles é sobretudo no trabalho e pensamento deste encenador polaco que mais se evidencia a poderosa acção do espaço e a sua supremacia na criação de um espectáculo teatral, que já rasgando os limites do campo teatral para um domínio que irá ser definido como *performance*, ainda o é.

Responsável em 1955 pelo teatro *Cricot 2* em Cracóvia, Kantor construiu o seu entendimento teatral sobre o entendimento do espaço e das suas potencialidades. O seu trabalho tem origem na estética das imagens, na pintura informal e na escultura, e não na interpretação de textos, o que o levou a pensar o meio teatral como uma comunicação onde os objectos e os lugares são tão importantes como o corpo humano.

³⁰ Mais uma vez o público deve ser visto de uma forma lata, mais como interlocutor, se pensarmos nas experiências partilhadas mais radicais onde o “público” é visto como mais um actuante

...a vanguarda no teatro é possível, e existirá. O teatro Cricot 2 não é um terreno de experiências pictóricas que se transferem para a cena. É uma tentativa de criar uma esfera de comportamento artístico livre e gratuito.

Todas as linhas de demarcação convencionais são suprimidas. O artista não transforma a realidade quotidiana: simplesmente a toma e a incendeia. (Kantor 1967)

Ele descreve o espaço como o ventre onde o teatro nasce, onde se colocam as matérias de trabalho - texto, actores ou objectos - e onde crescem as potencialidades de jogo ao serviço do criador. Ele é o habitat das concepções cénicas e, como qualquer habitat, não só possibilita as acções, como as acarinha, dá-lhes sentido e recria continuamente a possibilidade da sua existência.

Space is not a passive receptacle
in which objects and forms are posited...
Space itself is an object [of creation].
And the main one!
Space is charged with energy.
Space shrinks and expands.
And these motions mould forms and objects.
It is space that gives birth to forms!
It is space that conditions the network of relations and tensions between objects.
Tension is the principal actor of space. (Wiles 2003: 13-14)

Para Kantor e para a dramaturgia que inaugurou, a descoberta do espaço trouxe um dado na equação bastante significativo, pois não foi uma descoberta de um espaço ficcionado, representado, mas de um espaço real.

Durante a Segunda Guerra Mundial, para um dos seus espectáculos, assumiu a utilização de locais na sua forma própria, materiais reais a fazerem deles próprios, para criar uma realidade cénica relacionada com um abrigo de bombas. Dado que esta apresentação decorria em desafio da proibição nazi, a coragem dos espectadores para participarem neste evento, adensava, em conjunto com o espaço criado, a sensação de testemunhar um evento real, fruto de opções reais, um acto negociado por uma série de decisões dos intervenientes que assim teriam escolhido aquela forma de expressão e não uma acção ilusória presa num faz-de-conta emocional e desligado. O ir ao teatro foi revestido de uma consciência de cidadania, de interpelação, e de escolhas que fizeram deste público um ouvinte consciente, interactivo e no mínimo participativo.

A responsabilidade de promover um evento deste tipo extravasa claramente os limites de um teatro burguês, fazendo a plasticidade do acontecimento acompanhar esta mudança de paradigma. Não se pretendeu construir uma representação de um outro

espaço, mas fazer escolhas sobre aquele que conduziu a realidade da apresentação, dando-lhe força e trazendo-o para uma validação no presente.

Eu quero que tomemos o objecto, que nos apoderemos dele, e não que o mostremos e o reproduzamos! (Que formidável diferença!). São os acontecimentos e os factos, irrisórios e importantes, neutros e quotidianos, convencionais, enfadantes, são eles quem cria a massa da realidade. Eu afasto-os do seu curso – do seu curso quotidiano - dou-lhes autonomia (na vida chama-se a isso inutilidade), privo-os dos motivos e das consequências, viro-os e reviro-os, repito-os até ao infinito, até que começam a ter uma existência independente. Portanto a questão “já é arte?” ou “não é ainda a vida?” já não tem, para mim importância. (Kantor 1967)

Fisicamente os espectadores estavam dentro de uma peça de arte ambiental, uma forma precursora da instalação. Consequentemente, ele rejeita qualquer teatro convencional na perseguição de um espaço “real”, o edifício teatro não lhe interessa enquanto entidade que se anula da sua qualidade para dar a ver uma criação artificial no seu interior. Segundo ele, um local que carrega séculos de práticas teatrais, um espaço indiferente e inestético, é o último lugar indicado para a materialização do drama pois o drama deve ser materializado numa realidade e não numa ilusão.

A sua preferência por um qualquer espaço pobre significativo ultrapassa qualquer espaço sagrado tido como templo da arte: “A theatre piece should not be *looked at!*” (Wiles 2003: 14)



fig. 1- Espectáculo *A Galinha-d'água*, de Tadeusz Kantor , Galeria Krzysztofory, Cracóvia, 1967

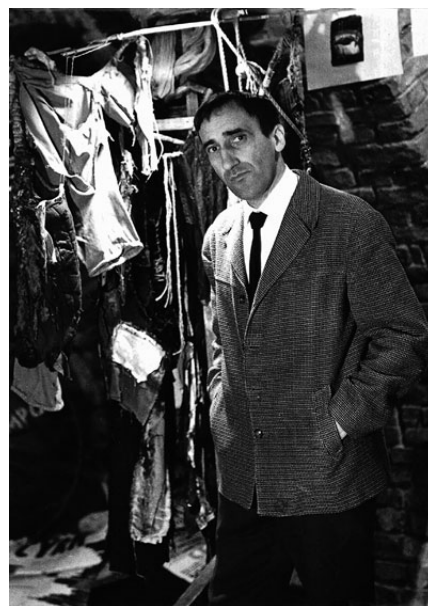


fig 2- Retrato de Tadeusz Kantor

Esta opção de recusa de um espaço habitual e convencional para a apresentação das suas propostas, não invalida a necessidade que esse outro espaço tem agora de se constituir como um enquadramento para a actividade que está a mostrar e a contextualizar.

Estas novas formas de pensar e de fazer trouxeram ao compromisso, que estava estabelecido, como teatro novos desafios. O resultado é um questionamento permanente sobre as fronteiras da actividade, sobre a sua essência e sobre a relação com outras formas de expressão. E se estas novas leituras permitiram a emancipação de algumas linguagens que ainda não tinham encontrado lugar, veio mais uma vez questionar os limites do que entendemos por teatro.

Não considero o teatro como um terreno isolado e profissional. Os processos que se realizam na arte actual, as revalorizações radicais que explodem, que destroem, que atraem o ódio, os anátemas, a indignação, que parecem absurdos, são ridicularizados, humilhados, interditos, formam um conjunto de ideias e factos que, sem cessar, renovam a consciência da condição humana. É necessário conhecer estes métodos e perceber o seu complicado mecanismo. Além disso, é necessário participar, criá-los e correr riscos. Sem isto nada se cria de essencial, somente coisas convencionais e sem compromissos. (Kantor 1967)

Este repto deu-se sobretudo a partir dos anos sessenta, no que consideramos como pós-modernidade e, tal como muitas mudanças abrangentes, manifestou-se inicialmente no campo parceiro das artes plásticas.

Rosalind Krauss, dentro de uma lógica pós-moderna, que desafia as categorias tradicionais, ao examinar e escrever sobre a escultura como categoria, intitula o seu ensaio de *Sculpture in the expanded field*, antevendo as gigantescas possibilidades que os cruzamentos trouxeram³¹.

O período pós-moderno fez nascer objectos em transformação que já não se encaixam na tradição da escultura, nem da arquitectura, nem da intervenção urbana, mas aos quais os teóricos e artistas se continuam a referir como escultura, porque por um lado derivaram de um trabalho sobre esta égide, e por outro, porque a nomeação manifesta uma vontade de as tornar familiares construindo uma paternidade para as obras contemporâneas.

³¹ Antes da modernidade, uma escultura era um monumento comemorativo que pertencia a um local particular. A modernidade deu à escultura a qualidade de trabalho portátil e livre, muitas vezes exibido sobre um pódio para compensar o lugar próprio que já não possuía.

Se pensarmos no teatro que também viu o seu campo expandido, podemos pensar na palavra “teatro” tal como na palavra “escultura”, que abriga hoje uma série de propostas que já não se enquadram nas assumpções genéricas do primeiro modernismo. O espaço tem assim um papel ainda mais legitimador nas novas acções teatrais em curso, pois todas as pequenas codificações associadas à expressão vão sendo transformadas ou abolidas, e num tempo tão longe das pancadas de Molière que davam início ao modo teatral, pode ser agora o espaço teatral a grande forma de enquadrar a actividade.

A dimensão espacial e o que da sua importância pode derivar, faz parte de uma nova forma de encarar o repensar do teatro, e em vez de o distanciar de um conjunto de vozes dissonantes, e de o tentar restringir a uma forma de fazer que o segure como coisa confiável e reconhecível, a criação plástica pode entre outras coisas integrá-lo numa nova liberdade dinâmica e rejuvenescedora.

Just as no formal distinctions between poetry and prose can be made in some cases, and passages of “prose” are published in anthologies of “poetry”, and as traditional categories of “painting” and “sculpture” grow less and less applicable to much modern work, so theatre exists not as an entity but as a continuum blending into other arts. Each name and term refers only to a significant point on this continuum. (Wiles 2003: 15)

O teatro reconhecido como expressão em contínua progressão, pode ver a sua história ser escrita sob variadíssimas vertentes, especialmente numa época caracterizada pela legitimação da simultaneidade de pontos de vista. Uma delas pode ser a história do seu espaço e de como ele, ao interferir com os significados em crescendo na sociedade, espelha as decisões de cada época relativamente ao seu teatro e também à sua maneira de estar em sociedade.

Este espaço, contexto da actividade, pode ser um determinado edifício ou um lugar adaptado. É mutável, questionador e continuará sempre a expandir-se a par da actividade que o exige.

Os edifícios acabam naturalmente por ser as formas mais consolidadas desta prática, aqueles que mais directa e disciplinarmente têm recebido a actividade e aqueles por onde um olhar espacial sobre o teatro como evento não pode deixar de passar. Mas os limites do que poderá ser um teatro, também surpreendem a cada passo, navegando entre teatros familiares e teatros visionários.

The theatre building or designated place of performance provides a context of interpretation for spectators and performers alike. (MaAuley 2000: 41)

1.3- Teatros pensados, Teatros encontrados e Teatros imprevistos

Tal como a actividade, a palavra teatro tem uma longa história. Ela deriva da palavra grega *Theatron*, que, segundo o dicionário de Liddell and Scott, designa o espaço para o público permanecer durante a actuação, o “lugar para ver”.

Esta definição revela-se bastante interessante, pois desde a fundação desta expressão, a importância do espaço, onde a ela se assiste, é significativa na experiência de ir ao teatro, que como se sabe era muito superior ao decurso temporal do espectáculo em si. As representações estavam muitas vezes envolvidas em festivais e comemorações importantes na vida das comunidades, fazendo parte de celebrações mais abrangentes e associando uma vez mais o teatro à quebra com o quotidiano.

A construção teatro não nasce como um contentor para a acção mas como um dispositivo para o público, o enquadramento que permite ao espectador iniciar o seu modo teatral e dali, do teatro, poder olhar para o mundo que se apresenta. O lugar do espectador configura assim o modo como nos relacionamos com o lugar teatral.

I can no longer sit passively in the dark watching a hole in the wall, pretending that the auditorium is a neutral vessel of representation. It is a spatial machine that distances us from the spectacle and that allies subsidy, theatre orthodoxy and political conservatism, under the disguise of nobility of purpose, in a way that literally “keeps us in our place”. I can no longer dutifully turn up to see the latest “brilliant” product of such-and-such in this arts centre, where I saw the latest “brilliant” product of others only yesterday, a field ploughed to exhaustion. (apud Wiles 2003: 2)

Mike Pearson declara que, no interior de um teatro convencional, a máquina espacial onde está inserido fá-lo sentir-se distanciado do espectáculo. Os edifícios promovem assim determinadas leituras que são responsáveis por ajustar ou desajustar, as representações aos modos sociais e culturais que as envolvem. É por isso que eles se transformam, e é por isso que, quando tal ainda não aconteceu, os indivíduos centrados no presente e com vontade de o repensar o passado, sentem essa necessidade.

A questão do lugar teatral e de como ele articula uma forma de olhar é hoje claramente significativo na construção de um teatro do presente.

O lugar teatral não é um certo tipo de edifício, é antes de tudo, o local onde acontece teatro, até porque, como somos animais de racionalização e construção e

edificamos os nossos lugares através de valores específicos, o teatro não é a isso excepção.

Mas quando se trata de erguer um espaço que espelhe uma prática, especialmente numa época em que a diversidade não só é a lógica do mercado mas o sistema que espelha uma globalização fragmentada, como fazer, como pensar, como servir?

O voltar da questão do lugar teatral no séc. XX, não é causal, muito menos ingénuo: trata-se de um processo de rotura e construção permanente, necessário a uma prática, ao renovar das suas ideias e dos seus lugares reais, concretos, que se possam medir e tocar. O que será então importante nesses lugares?

D'abord, qu'est-ce qu'un lieu théâtral? La réponse à cette question paraît simple: c'est le lieu d'une action, d'un événement représenté par des homes à d'autres homes, que cette action soit mimée, parlée, chantée ou dansée. C'est un lieu de représentation, mais aussi de rassemblement: rassemblement d'acteurs, rassemblement d'un public, création d'une communauté d'acteurs et de spectateurs qui se retrouvent face à face pour un temps déterminé, le temps d'une manifestation à laquelle ils vont participer de manière différente. C'est un lieu d'échange.

(Bablet: 1966: 13)

É para além de tudo um lugar de agregação, de encontro, um espaço onde se é visto e onde se pode ver aqueles que são a forma desse jogo. Um espaço de reunião onde a comunidade que se constitui por um determinado tempo, entre actores, espectadores, técnicos e criativos, é criada com o objectivo de promover a mudança.

O lugar teatral pode ser reconstituído de forma simples e despretensiosa, não é somente o teatro a que estamos habituados, pode ser a praça pública, um estrado na rua, o pátio de uma catedral; qualquer palco singelo onde se efectua uma qualquer representação. O muro onde alguém monta um teatro de feira, o canto de uma fábrica rodeado de cadeiras, um vasto hall, um ginásio ou um terreno vago podem ter em comum a representação, acção mediada entre alguém que promove e alguém que aceita participar, e é ela que doa ao espaço o seu carácter repentinamente teatral.

Vivemos numa sociedade profundamente instável, em plena transformação, não só no tempo mas também entre indivíduos. A variedade de propostas em matéria de lugares teatrais é a imagem desta multiplicidade. Em período de busca, não por falta de concordância mas por vocação, não há lugar para o reconhecimento de soluções definitivas ou mesmo duráveis, nem para elaborar uma doutrina rígida.

Hoje não podemos ter um arquétipo porque não temos uma ideia unânime do que queremos. O arquitecto³² não pode, e não deve, projectar um edifício que corporize um ideal de Teatro na actualidade, porque esse ideal não existe, ou seja não tem lugar.

É comum a assumpção que todos os domínios no fim do séc. XIX e séc. XX, se caracterizaram por colocar em questão todos os valores previamente adquiridos. Através de um extraordinário impulso científico, tecnológico e económico, houve um reformular de estruturas sociais, ao mesmo tempo que se colocaram em causa conceitos filosóficos e comportamentos tradicionais. Houve a aparição de meios inéditos de comunicação entre os homens, procura e promoção de novos modos de expressão artística e saberes, a civilização atenta sofreu uma série de modificações. Os modos de percepção e de representação dos universos modificaram-se radicalmente. O teatro não pode ser separado dessa transformação técnica, económica, social e estética, pondo em causa a sua função na cidade, ou os seus meios de expressão cénica e dramaturgica.

Qual é então o lugar teatral que espelha o nosso tempo?

Houve muitos modelos de edifícios para os diversos géneros de teatro, tantos quantas as formas teatrais concebíveis hoje. Há teatros de massas e de minorias, teatros de contemplação pura e de participação do público no espectáculo, teatros de evasão e de realidade, teatros vocacionados para o que se vê e para o que se ouve. Cada um deles concebe o seu edifício adequado. Todas estas formas teatrais, e todo estes edifícios já existiram a dada altura ao longo da história, uns depois dos outros, ou uns com os outros.

A originalidade da nossa situação consiste na sua coexistência actual. A maioria deles, assim como as intenções para os renovar de forma mais ou menos radical, têm quase sempre um precedente antigo e mais radical em algum lugar, uma forma teatral peculiar de um determinado povo em algum momento da sua história³³.

A cada época, a cada etapa da história social, respondeu um certo tipo de lugar teatral, definido por uma organização precisa do espaço. A instituição de um espaço teatral determinado, sobretudo nas relações entre a plateia e a cena, não em termos

³² Geralmente tem que se limitar a receber um encargo concreto de um entidade ou de uma pessoa, ou um grupo de pessoas no melhor caso, que tem o seu conceito, que é apenas seu, e não é o dominante ou o mais partilhado. O seu trabalho consistirá em traçar um edifício apto à vivência esse conceito teatral, sempre restringido a um determinado parecer particular que acaba por o determinar.

³³ Também as fórmulas de baile que hoje se praticam, não são muito diferentes das representações que podemos encontrar nas casas das Antiguidade Egípcia ou Grega, ou nos castelos medievais. Se esta relação ocorre nas manifestações mais livres como o canto, a dança ou os jogos, compreende-se quanto de herança também aparecerá nas formas mais compartimentadas de teatro.

geométricos, mas em termos vivenciais, é o reflexo das estruturas e das ideias de uma sociedade.

Estaría justificado, por consiguiente, un tratado sobre la arquitectura teatral de hoy, que, al gusto del siglo XIX, empezase con la historia de los teatros, desde los tiempos más remotos hasta nuestros días. Pero más útil será exponerlos tal como hoy se proyectan y se hacen, aunque sea preciso a veces apoyarse en ejemplos antiguos. (Díaz-Plaja 1958: 158)

Hoje é sobretudo a vontade prática de cada um dos projectos que rege as fórmulas teatrais, é a experiência do fazer, o empenho de movimentar concessões e o desejo de fazer escolhas. E não só hoje: ao longo da história sempre sobreviveram posições marginais, gestos solitários, crenças e encenações contra-corrente. É a informação prática e a decisão de como fazer que motivam os profissionais, mais que uma ideia plena, ela própria representativa de um modo único, de uma forma de fazer.

Há por isso toda uma história de teatro e de teatros, e várias apreciações possíveis de chegar a uma sistematização que possa falar da sua diversidade. Pode-se fazê-lo de uma forma cronológica, ou definindo áreas geográficas, ou combinado muitas outras para descobrir uma série de fórmulas, representativas de uma forma de entender a actividade.

Há autores que se preocupam com o teatro/edifício em si, quer seja construído, encontrado ou recuperado, fazendo abordagens centradas no espaço físico, enquanto outros fazem uma leitura das energias que podem transformar um dado local num palco de apresentação, e outros ainda que se pautam por uma unidade histórica em progressão, como se um teatro gerasse outro.

Existem abordagens derivadas de uma perspectiva semiótica como a de Marvin Carlson ou uma visão mais crítica e especulativa como a de Iain Mackintosh. Alguns destes estudos concentram-se mais no espaço do palco propriamente dito e na tecnologia que permite o seu funcionamento. Outros dão mais relevo à relação entre o palco e a plateia, às visualizações que desencadeiam, e às experiências diferentes mutuamente se causam, e outros ainda consideram importante incluir informações sobre os restantes espaços públicos do edifício.

Para Gay McAuley, a leitura do espaço estende-se inclusivamente à relação que a estrutura arquitectónica do teatro tem com a cidade, produzindo uma consequente reacção na experiência de ir ao teatro, ou seja uma deslocação propositada a um espaço para ser espectador. A autora relaciona o espectador, e o seu lugar dentro da sociedade,

com o edifício na cidade, dedicando a esta análise parte do seu estudo que incide no espaço físico dos edifícios teatrais.

Também Carlson é um dos autores que considera o exterior do edifício e a sua implantação como componente da leitura que transmite, contribuindo para a construção de significados pelos diferentes públicos que os frequentam. Ele argumenta que muitas vezes temos uma noção clara de como o teatro é no seu interior, mas esquecemos da sua localização exterior na cidade, especialmente a original em relação com a actual. Se pensarmos o que a localização de um teatro significava para os públicos da altura em que foi construído, e como o tempo alterou e transfigurou esse significado, podemos por exemplo, tirar conclusões diferentes sobre o facto de estar actualmente num centro que já foi uma antiga periferia. O mesmo se pode dizer da organização dos bastidores, da qual geralmente nada se sabe e à qual normalmente não se dá a devida importância. Esta visão, que estende a abordagem do espaço envolvido no evento teatral revela a preocupação cada vez maior de o olhar como o lugar onde concorrem um conjunto de funções em processo, palco de uma complexa rede social, em vez de um mero objecto estético.

Especialmente nos anos mais recentes, e à medida que consideramos a experiência de ir ao teatro por outras perspectivas, o modelo que privilegia apenas o espaço de representação na sua vertente mais geométrica torna-se cada vez menos adequado. Esta mudança resulta do facto de já não se pensar o teatro como a realização física de um texto, ancorado numa preocupação histórica de como fazer essa transposição, mas como uma experiência num sentido mais global. Carlson considera-o um evento sociocultural, cujo significado e interpretação não estão incluídas unicamente no texto representado, mas na experiência de uma assistência na partilha deste acontecimento total.

Uma das primeiras obras que aplicou a análise semiótica à arquitectura foi *La Struttura Assente* em 1968, de Umberto Eco³⁴. Ele sugere que uma obra de arquitectura

³⁴ Eco determinou dois níveis de leitura, um primário relacionado com uma abordagem funcional, e um secundário, mais vasto e conotado com a forma como os utentes de um edifício o relacionam com a sociedade, num tempo imediato e histórico. Se num primeiro momento o teatro é um espaço para a apresentação do dramático, também já foi um monumento cultural, um local de exposição para uma classe social dominante, um emblema de depravação e vício, um centro de activismo político, ou um espaço de retiro da dura realidade do mundo.

pode ser considerada um signo e como tal composta por um significado, e por aquilo que foi criado para o promover, o significante, o edifício em si³⁵.

Ele foi influenciado por Roland Barthes, que em 1965 escreveu *Eléments de Sémiologie*³⁶, onde criou uma estratégia de análise destes elementos. Barthes não encara elementos singulares da arquitectura isoladamente, mas divisões espaciais e as suas relações, considerando as sequências dos detalhes ao nível de todo o edifício, ao passo que uma abordagem anterior apenas trabalhava a variação das escolhas em cada um dos elementos. Uma aproximação semiológica a um edifício teatral encoraja-nos a olhar além dos tradicionais elementos ligados ao palco e ao auditório. Em termos ideais, a análise não deveria ser apenas sincrónica (entre eles), mas também diacrónica, em comparações evolutivas no tempo.

From this double point of view, a linguistic unity is comparable to a specific part of a building, a column for example; on the one hand this has a certain relationship with the architrave that it supports. This connection of two units, both present in space, suggests the syntagmatic relationship. On the other hand, if this column is of the Doric order it evokes a mental comparison with other orders which are elements not present. This relationship is associative... (*apud* Carlson 1989: 8)

Esta reformulação de entendimento muda a forma como olhamos os lugares onde a acção teatral ocorre, que podem ou não ser edifícios teatrais mais ou menos tradicionais. Passou a ser comumente reconhecido que a forma, como uma assistência experientia e interpreta uma peça, não é apenas governada pelo que acontece no palco. Todo o teatro, a configuração da plateia, os seus espaços públicos, a sua aparência física, e a sua localização na cidade, são elementos importantes no processo através do qual os espectadores criam significados mediados pela experiência a que são sujeitos.

O Teatro é de facto um dos objectos arquitectónicos mais persistentes na história da cultura ocidental. Martin Krampen designa um conjunto de objectos, que pela sua continuidade mas também transformação, reflectem mudanças de ideologias no

³⁵ Eles estão ligados por códigos culturais à sua função e como qualquer signo, uma vez criado, ao longo do tempo, tem uma tendência para se tornar o significante para outros significados, as leituras vão assim para além do original.

³⁶ Contrariamente a Ferdinand Saussure, que estabeleceu dois tipos de relações básicas nos elementos linguísticos (baseadas em duas actividades mentais diferentes), conhecidas como relações sistemáticas, Barthes sugeriu uma forma diferente de aplicar os dois eixos de pensamento. Para Saussure, se pensarmos num signo dentro de um contexto, como uma palavra no interior de uma frase, podemos analisar o seu significado de duas formas; a primeira é através da leitura numa sequência linear, relacionando-a com os elementos em seu redor, e a segunda considerando a relação possível entre esta palavra e as alternativas rejeitadas que poderiam estar no seu lugar.

contexto urbano como “repertório de objectos arquitectónicos” (“repertory of architectural objects”). Eles documentam grandes mudanças de significado da forma como lemos os espaços que utilizamos, e o teatro é um deles. Reconhecido como significativo no período clássico³⁷, chega aos nossos dias com a mesma consideração, documentando diferentes formas de se relacionar com a sociedade ao longo dos tempos.

A sua solidez no contexto de imagem pública que constrói a cidade não se deve a uma estabilidade no desenho urbano, pelo contrário, deve-se a uma acomodação sucessiva a diversas variedades de funções em mudança ao longo dos tempos. Vê-lo por isso como um veículo sem estar preso a definições formais é talvez a melhor forma de entender o que une a suas variantes. Iain Mackintosh define: “o objectivo principal da arquitectura teatral é providenciar um canal para a energia” (“the chief purpose of theatre architecture is to provide a channel for energy.”) (Mackintosh 2002 :172)

Perante tal variedade de formas de entender e ler o espaço teatral, a questão da construção histórica dos espaços teatrais torna-se mais frágil quando apresentada na sua condição mais linear e cronológica. A condição pós-moderna também coloca desafios à abordagem historicista, constatando que a História, que conhecemos hoje, não representa uma verdade absoluta sobre o passado, tal como uma peça naturalista não representa um comportamento humano verdadeiro ou uma envolvimento social real; ambas são construções.

I do not believe there are “stories” out there in the archives or monuments of the past, waiting to be resurrected and told. Neither human activity nor the existing records of such activity take the form of narrative, which is the product of complex cultural forms and deep-seated linguistic conventions deriving from choices that have traditionally been called rhetorical; there is no “straight” way to invent a history, regardless of the honesty and professionalism of the historian. (apud Wiles 2003: 16)

Passou-se a entender a História como uma construção não sobre um passado, mas sobre um presente, onde é necessário criar significados a partir de pedaços estilhaçados de informação, histórias que fazem a História, tornando a sua construção um acto criativo baseado numa tentativa de analisar o momento actual.

É condição própria do discurso histórico, tal como um espectador num teatro, estar formatado por uma narrativa histórica própria do tempo. Perante esta noção, o

³⁷ Na obra *Ten Books of Architecture*, de Vitruvius, um tratado romano de referência para os arquitectos do Renascimento, os teatros aparecem numa lista de edificios públicos utilitários como os mercados ou os banhos. Quando em 1452, Alberti faz a sua reedição, modifica as listas mas os teatros são mantidos.

caminho desta dissertação não pretende seguir uma lógica cronológica que documente a construção do espaço teatral ao longo do tempo, mas sistematizar alguns posicionamentos, que com a possibilidade de serem recuperados em qualquer época, possam falar do ponto de vista do praticante e do observador, de como o espaço pode determinar uma linha significativa de apresentação, como se pode pensar espacialmente, a dinâmica que constrói teatro.

Voltando a pensar o edifício como um abrigo para um encontro entre duas entidades que se devem tornar uma comunidade, é precisamente na forma como estes dois valores se deparam, quem lá está para apresentar e quem lá está para receber, que podemos analisar o cerne do espaço teatral. Naturalmente é a disposição da sala/assembleia que mais contribui para a relação que se institui entre um e o outro. E numa gestão de diferentes tempos, dos seus entendimentos e das infinitas variantes que surgem, é a organização do auditório *versus* espaço da acção, que nos pode sugerir um caminho para uma sistematização que possa ao mesmo tempo falar de possibilidades do futuro, escolhas do presente, e memórias do passado que se interpenetram na busca de um espaço que sirva uma dramaturgia.

Por muito pouco preparado que seja um espaço para lá acontecer uma apresentação, o moldar criativo do espaço com esse fim passa sempre pela questão: e o público onde se coloca? E a olhar para onde?

É também desta dimensão tão prosaica que nascem as vontades de contrariar o usual, como acções simultâneas, percursos móveis ou liberdade de escolha. E é também desta decisão que nascem toas as potencialidades artísticas de trabalhar o local e transformá-lo em lugar teatral.

E se pensarmos fora dos edifícios concebidos para esse fim, até numa pedreira abandonada, como trabalhou Peter Brook, há que decidir que esquema de relação irá existir entre as duas entidades que criam o acontecimento, “plateia” e “palco” (que podem ser geometricamente coincidentes), seja ela de proximidade ou total afastamento.

Não serão então os lugares teatrais orientados por diferentes gestões deste combate incomensurável entre público e cena³⁸, esta dança encantatória de limites e quebras dele entre quem produz e quem vê?

³⁸ A última fronteira do questionar desta relação é a vontade da sua abolição total, quando o espaço e acções partilhadas levam a entender este “público” como actuante. Veja-se que esta vontade não resulta de um desvio desta questão mas de uma escolha sobre ela que materializa uma visão do que deverá ser determinada proposta teatral.



fig. 3, 4- Espaço e projecto para o espectáculo *The Tempest*, de Peter Brook , numa pedreira em Les Taillades

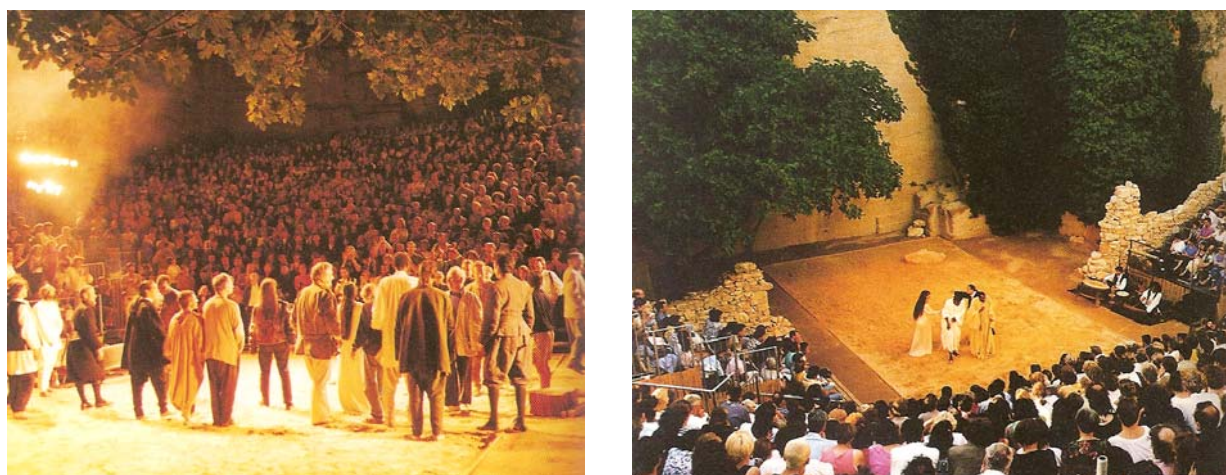


fig. 5, 6- Espectáculo *The Tempest*, de Peter Brook , numa pedreira em Les Taillades

O esquema de Guillermo Diaz-Plaja, que divide o lugar teatral em seis fórmulas distintas, é ainda uma forma eficaz de reconhecer este pensamento e de o disciplinar. Ele evidenciou-as pela forma como administram os espaços do espectador e do actor, atribuindo a si próprias relações com o género e modalidade de representação para que haviam sido pensadas. São propostas meramente esquemáticas que devem ser entendidas mais na essência que representam, que na sua formalização. Ela justifica-se pela procura de uma função e efeito que corresponde a cada sistema claro apresentado, de forma a justificá-lo e entendê-lo.

Apesar de cada um poder ser correspondido com uma época histórica que o caracteriza e da qual não pode ser separado, é interessante olhar os esquemas não apenas de um ponto de vista histórico, mas como um baralho de cartas à disposição de um presente. Podemos assim interpretá-los para além da sua criação original e deles tirar lições teatrais ainda válidas, aliás sempre válidas, vontades escondidas que os caracterizem como entidades individuais e lhes dêem lugar em diversos tempos, inclusive hoje, ou quem sabe amanhã.

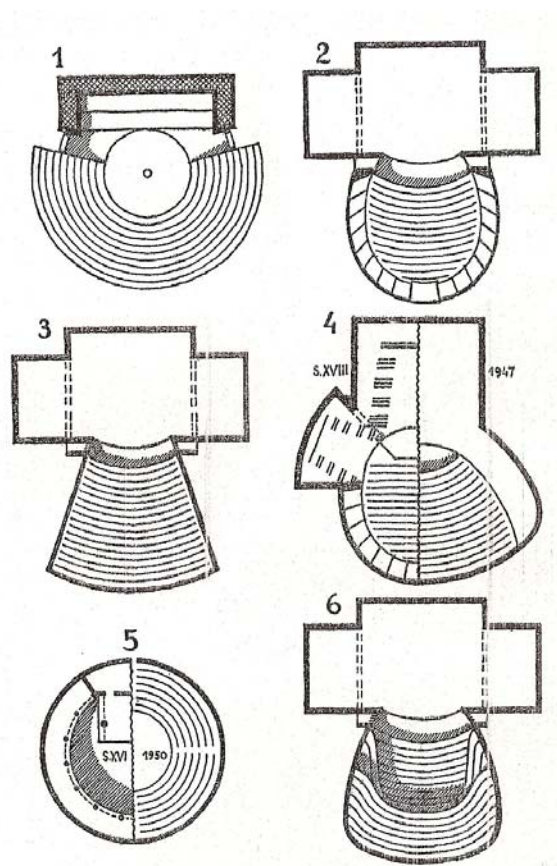


Fig. 7- Seis esquemas de tipos de teatros.

Estas seis caracterizações esquemáticas apresentam-se como modos de conceber e organizar os teatros na sua dualidade essencial, território de apresentação e território de recepção, simplificação útil para ordenar os edifícios numa lógica temporal e entre si.

O primeiro esquema caracteriza-se pela relação bastante próxima dos dois territórios revelando uma participação intensa dos espectadores na representação. É a forma característica do teatro grego, recuperado em teatros contemporâneos como o de Malmö, na Suécia. Por oposição, na segunda figura podemos perceber que os dois territórios estão bastante demarcados e em antagonismo. A sua formalização compõe

duas acções alternadas, duas representações se assim podemos dizer, uma que se desenvolve no cenário, no espaço da acção teatral, e a outra no público, na sala, durante o decurso do espectáculo, antes e depois dele. É o estilo do teatro do século XVIII e XIX onde o acto de ir ao teatro era sobretudo balizado pela oportunidade de encontro social.

No esquema número três que surge como um confronto à colocação anterior, o público contempla um espectáculo em cujo desenvolvimento não tem intervenção, mas o seu território não tem vida própria, é gerido em função de uma optimização da percepção do outro recinto. Nasceu para abrigar as intenções democráticas do teatro concebido por Wagner em Bayreuth, e numa colocação extrema chega-se ao visionamento cinematográfico. O esquema quatro mostra-nos uma solução resultante da mediação entre os outros, sem a rigidez linear do teatro democrático e sem a corrupção do teatro de sociedade burguesa. Os territórios constroem-se duais mas em simbiose como num abraço, para que a cena possa raptar os espectadores e levá-los a um mundo ideal, rodeá-los de cenários ilusionistas, como se fez em muitos teatros do século XVII ou como planeou por exemplo muito mais tarde Hermann Herrey.

Há também teatros cuja configuração sobrepõe os dois territórios colocando os espectadores e os actores juntos na acção, sem molduras de cena ou plataformas que os separem uns dos outros, como mostra o esquema cinco. É o teatro circular, redescoberto no séc.XX, com os actores na pista central, sem decorações excedentárias. É uma versão extrema dos teatros isabelinos onde se estrearam muitas das obras de Shakespeare.

Por último o esquema seis materializa a conquista do edifício eclético, que permite que nele se actue em diversas formas, como alguns dos modos anteriores, e ainda a possibilidade de servir como cinema. Do ponto de vista financeiro é o mais realista, e é também por isso, que a maioria dos edifícios construídos acaba por partir dele ou a ele chegar. Esta é talvez a fórmula vigente em Portugal, renovada com as actuais recuperações dos Cine-Teatros espalhados por todo o país. Feitos durante o Estado Novo, deram à população o primeiro vislumbre de um edifício multi-funcional, agora por ventura já obsoleto, mas recuperado habilmente pelas autarquias como foco cultural da maioria dos concelhos.

Voltando à ideia de participação dos espectadores na representação (esquema 1) é semelhante ao envolvimento dos fiéis numa cerimónia. Trata-se de um teatro religioso, que não é nada menos que a imagem e os problemas do seu próprio destino, o das

tragédias gregas e dos autos religiosos de rua, mas no teatro o espectador efectivamente não actua, esta é a diferença das verdadeiras cerimónias religiosas.

É muito difícil estudar como eram os lugares onde se representavam os autos sacramentares, porque a este trabalho histórico e quase arqueológico falta a relação directa com o público e a forma como era vivenciado o espectáculo. Podemos no entanto adivinhar como os gregos o faziam, através das imagens que a história foi deixando para trás. É curioso por isso pensar como muitos esperam hoje, que este possa ser o género teatral do futuro e que possa acalmar as preocupações com a indiferença do público, expurgando as mais íntimas e transcendentais preocupações do nosso tempo.

Sabemos que os teatros gregos eram inicialmente destapados, com o público em degraus que formavam uma forma de ferradura³⁹ ao redor de um espaço central chamado Orquestra, circular, ou meio-círculo, uma simples pista com um altar ao Deus Dionísio no centro.

Do enquadramento da cena, sabemos que era geralmente arquitectural, de pedra, possivelmente mármore. Não havia mais construções para além de pequenos bastidores pintados, os quais se adossavam aos muros pétreos permanentes do edifício. Dada a relação com a cena, não faria sentido uma cenografia ilusionista, que apenas resultaria se os espectadores estivessem perto de um eixo central da perspectiva. Ela era representativa, depuradamente simbólica, apenas conduzindo a plateia num espaço imaginário. Fala-se por isso de pequenas colocações em cena, com um carácter muito transitório e efémero⁴⁰.

Na tragédia era mais importante participar que ver, e por isso era natural que o público rodeasse e abraçasse a cena sem atenção a um ponto de vista principal, porque cada experiência era pessoal e única como os múltiplos pontos de vista. Os rudimentares cenários bastavam para sugerir os lugares evocados pela cena e às palavras era dada a importância de factor de unificação.

³⁹A abertura que deixava a ferradura encerrava-se com a cena, que numa época mais tardia se constituía por duas plataformas, a inferior com 2,10m de altura onde actuavam personagens humanos como Édipo ou Antígona, e na superior a uma altura perto de 4,50m, as personagens divinas, Prometeu ou Hércules. Não é possível conhecer com exactidão o aspecto do cenário, com ou sem decoração, ou a colocação dos personagens em plena cação, apesar de termos algumas representações gráficas, encontradas especialmente em vasos.

⁴⁰Díaz-Plaja fala-nos inclusive de uns prismas triangulares pintados de formas diferentes nas diversas faces, que ao girar, fazia mudar a cena, ou seja o símbolo dela, que o público que visse de diferentes ângulos soubesse à mesma de que lugar se tratava.

As condições acústicas⁴¹ dos grandes teatros abertos era admirável, hoje pode-se calcular com os meios actuais à disposição do estudo da acústica, as condições ímpares daqueles teatros, ainda que as condições completas não cheguem a nós. No teatro de Epidauro, por exemplo, a voz natural alcança setenta metros quando se fala na cena em direcção às bancadas. Este prodígio ainda se consegue hoje, mesmo depois de ter desaparecido a parede de fundo, de pedra, e a sua possível cobertura.

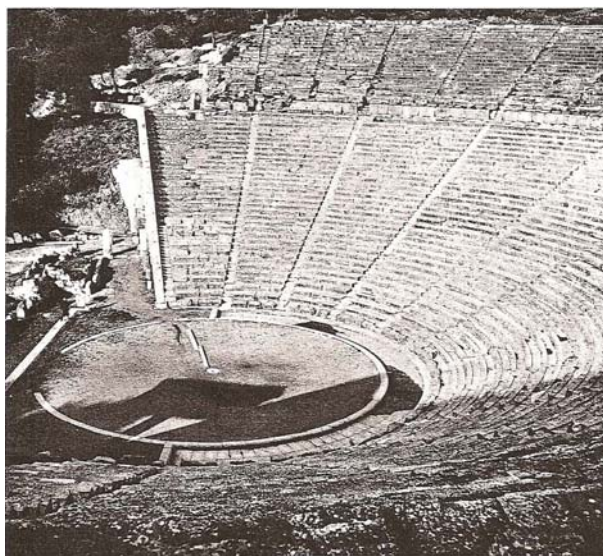


Fig.8 – Teatro de Epidauro, com orquestra circular

Esta tipologia de cena, que teve várias mudanças ao longo da antiguidade foi mais tardiamente desenvolvida num palco de madeira que se estendia entre torres laterais. Pode-se pensar que também foi adicionado um tecto inclinado, armado sobre grandes vigas apoiadas no muro do fundo da cena e em outro posterior paralelo a elas.

Podemos ver esta dimensão, que conquista já uma sensação interior, ainda que o espaço permaneça exterior na reconstrução do teatro de Aspendos⁴², segundo Nieman,

⁴¹Vitrúvio descreve também elementos ressonantes como vasos ou campânulas de bronze, preparados para vibrar com algumas notas, distribuídos em cavidades escondidas nas bancadas. Falta também um tecto de tela sobre a plateia, montado com cordas, como teria o famoso Coliseu, e como ainda hoje os circos têm, e que muitos teatros teriam no final da época clássica.

⁴² A gravura mostra claramente a solução dos problemas acústicos por meio de planos de mármore reflectores verticais e horizontais, o chão da cena, o da orquestra, as paredes do fundo e laterais à cena, e o tecto inclinado de madeira para contrabalançar. Este teatro capaz de conter 7000 espectadores, tinha um comprimento total de 95 metros e a cena teria 7m de profundidade.

Esteve em voga nos anos 60, uma teoria acústica que tinha eco nestes métodos antigos, onde se concentravam todos os sistemas para melhorar o som no espaço de cena, deixando a sala totalmente inerte, sem nenhum tipo de superfícies reflectoras. Acreditava-se que uma sala interior deve ter o mesmo comportamento acústico que um espaço exterior, onde o som se propaga sem ser devolvido, daí que as paredes tivessem que o absorver de forma a desaparecer depois de passar a plateia, como acontece num espaço ao ar livre onde ele desaparece naturalmente.

mostrando o aspecto de um teatro Helenístico Romano, construído no tempo de Antonino Pio, em meados do Sèc. II.

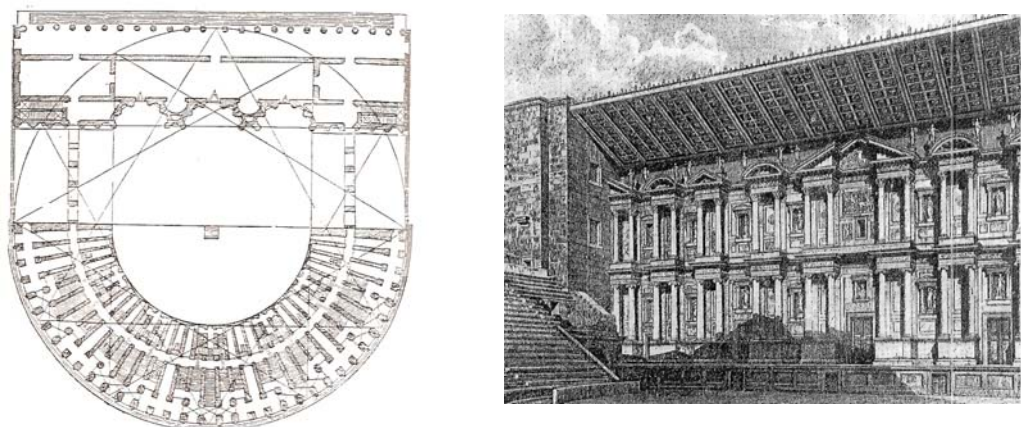


Fig. 9 e 10 –Desenho de Palladio de um teatro romano para uma edição do tratado de Vitrúvio e Teatro de Aspandos, segundo a reconstrução de Niemann

Este arquétipo de teatro, associado a conotações religiosas teve dois tipos de derivação, uma que tendeu para um carácter puramente religioso e outra para uma vertente espectacular.

A primeira pode ser encontrada em peculiares edifícios como o *Thersilión*⁴³ de Megalópolis, onde foram representados os mistérios de Eleusis. Em grande medida guarda as intenções do teatro grego mas com uma componente cenográfica especial, visto que a plataforma estava coberta de cortinas, as quais se fechavam ou abriam segundo o desenvolvimento do mistério. O espectáculo decorria ao longo de toda a noite e faziam descobrir o clímax ao amanhecer, em cujo instante se retiravam os painéis que encerravam a cobertura sobre a cena, aparecendo esta iluminada pelos primeiros raios de sol da manhã.

⁴³ Uma sala rectangular coberta de 54 por 51 metros, com capacidade para 3000 espectadores cujo tecto estava sustentado por 6 filas de 7 colunas. As colunas não estão colocadas em espaços iguais, mas sim dispostas segundo um raio, para que ficassem radialmente disposta em relação ao centro da sala, onde se representava o mistério sobre uma plataforma de madeira, que assim podia ser vista por quem estivesse em seu redor.

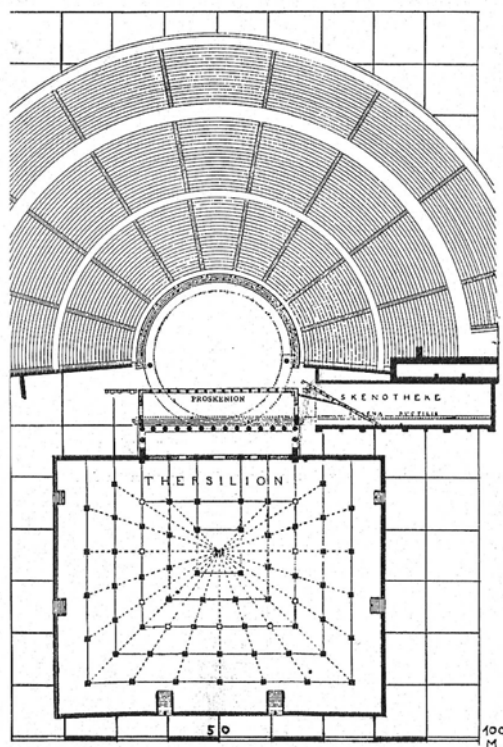


Fig.11 – Teatro Exterior para 20.000 espectadores em Megalópolis, com sala fechada

A segunda derivação foi o teatro romano típico, descendente do teatro grego mas cuja vertente solene se foi perdendo numa decadência do virtuosismo religioso em direcção ao puro espectáculo de entretenimento. Já não era mais uma comunidade à procura de uma experiência unificadora, era a busca de jubilação. Já não era necessário chegar o mais perto possível da cena, apenas ver bem o enquadramento, por isso reduz-se a ferradura do espaço do público a um semi-círculo, ou às vezes a menos. Passa também a ser excessivo o espaço das personagens divinas e o das grandes multidões, antes fiéis adoradores, agora simplesmente público selecto, já que para o público em geral, para a massa de populares chegavam os anfiteatros, os circos e as naumaquias.

Os teatros foram sendo reduzidos a recintos cobertos, como o pequeno teatro de Pompeia, apesar de nenhum deles estar hoje em pé. Assim perduraram até ao séc. XVI, onde em Itália começam de novo a existir, impulsionados pela busca das civilizações clássicas. A técnica começou a especializar-se cada vez mais nestes espaços inspirados em valores clássicos como por exemplo o Teatro Olímpico de Vicenza, de Andrea Palladio.

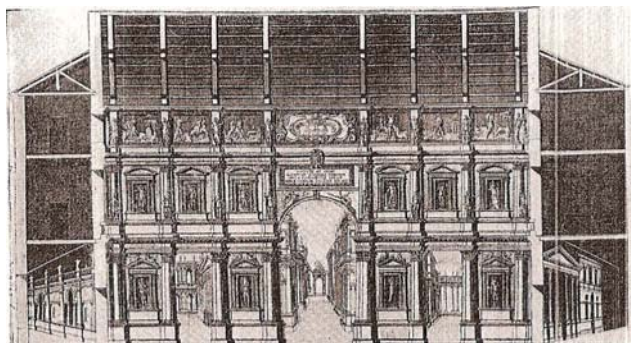
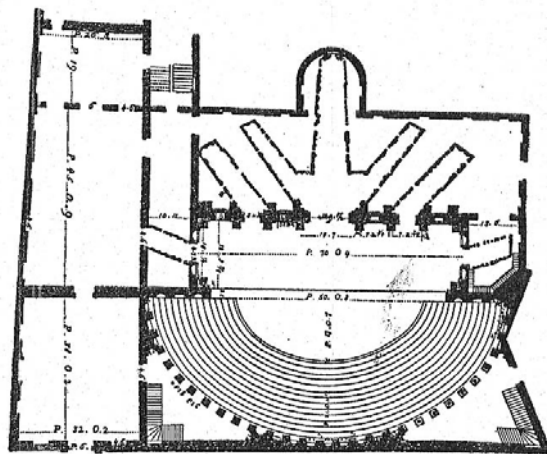


Fig. 12 e 13 – Planta e Cena do Teatro Olímpico de Vicenza, de Andrea Palladio



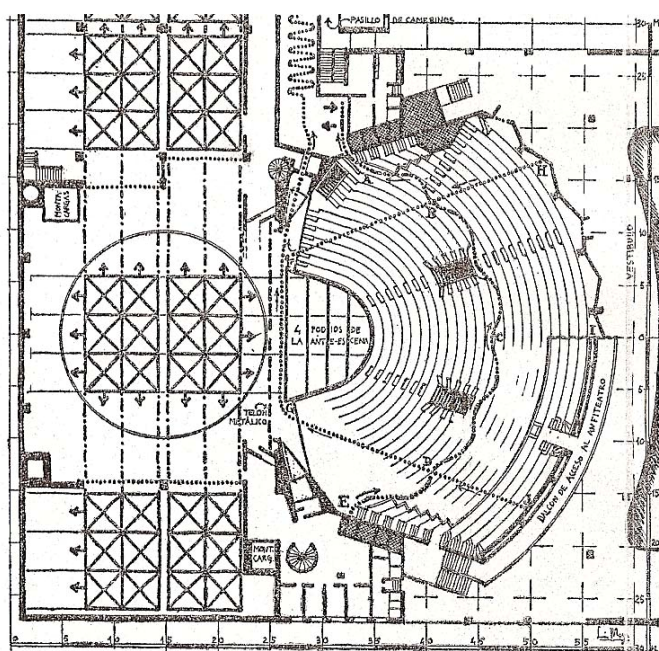
A decoração claramente retirada dos teatros helenísticos e romanos, com a cena num só plano e uma pequena orquestra que não era apta para representação. A acção a diferentes níveis é substituída por cinco portas para a cena que são embocaduras de outros pequenos cenários, cada um com uma cenografia ilusionista.

Esta fórmula não é exclusiva do passado e inspirou algumas construções do séc.XX como o Teatro *Duisburg*, em Malmö, na Suécia. Foi construído entre 1941 e 1945 pelos arquitectos E. Lallerstedt, D. Helden e S. Lewerentz e é bastante citado pela forma eficaz e inovadora como resolve a ideia de comunidade, integrado no seu tempo, privilegiando a diversidade de opções de funcionamento que se impõe na actualidade.

A sala tem aproximadamente a forma de um teatro grego, mas rasgando esta grande plateia existe um sistema de paredes móveis de correr que permite gerir a lotação e configuração da sala consoante o evento⁴⁴. Estas paredes são painéis rígidos articulados, feitos de placas absorventes e forrados de madeira, que circulam num carril colocado no tecto. Há dois tipos de painéis, uns sinuosos no sentido do comprimento como vimos, cuja curvatura pode ser modelada em função da acústica pretendida e do número de lugares, e outros laterais à sala e perpendiculares ao palco que reduzem a largura da sala⁴⁵.

⁴⁴ Pode ver-se a localização dos painéis no sentido paralelo ao palco na planta e no desenho respectivo com as letras A, B, C e E. Os painéis perpendiculares ao palco estão assinalados na planta com as letras F, H, G e J. Ambos podem ser recolhido para um depósito próprio lateral ao palco.

⁴⁵ Se reduzirmos a sala lateralmente, eliminando as localizações demasiado laterais, ficamos com uma sala estreita e directa com uma lotação de 1200 lugares. Reduzindo a sala horizontalmente resta uma capacidade de 600 lugares e forma-se um teatro grego em arena, que com a manipulação dos proscénio pode dar origem a variantes como na sala total, mas mais reduzida, intensificando assim a experiência do público. Utilizando todos os limites ficamos como uma pequena e íntima sala de 400 lugares com uma forma perfeita para teatro ou música de câmara.



Também a zona do proscénio que penetra profundamente na sala, permite uma riqueza de combinações através do uso diferenciado de quatro plataformas no chão. Baixando-as ao nível do sub-palco, podem transportar elementos, um pouco mais acima tornarem-se fosso de orquestra, ao nível da sala produzirem uma orquestra típica dos teatros gregos, e elevando-as ao nível do palco, transformam-se numa plataforma elevada como podemos encontrar no teatro isabelino⁴⁶.

⁴⁶ Outro detalhe importante da sala e que se relaciona com o espaço para uma comunidade é que ela também se pode estender, fazendo abrir as paredes limites da sala no lado contrário ao palco, para a entrada/*foyer* do edifício, com o mesmo sistema dos painéis que a podem reduzir. Para tal, a escadaria principal comunica directamente com o anfiteatro dentro da sala, com duas escadas laterais de cada lado, para que se consiga uma unidade na massa do público.

O espaço de cena tem uma grande plataforma giratória e um desenvolvimento em largura, que permite ter montados em simultâneo vários cenários, que se fazem transportar por meio de calhas a todo o comprimento.

Este tipo de teatros, criados na confirmação de uma rejeição dos modelos ilusionistas, prescinde dos telões e da altura que a sua manipulação exige, reduzindo a altura do espaço cénico a pouco mais que a altura da moldura de cena.

O séc. XVIII criou um novo ideal de relação entre estes dois espaços paradigmáticos, pois na sala e espaços sociais do público, desenvolve-se um espectáculo tão importante como o que se representa em palco durante os actos e que de certa forma os precede e continúa, no intervalo e no fim, transformando o teatro na estrutura onde actua toda a sociedade (esquema 2).

A qualidade de actuar teatralmente era comum a público e actores, produzindo também uma espécie de unanimidade no acontecimento próximo do colectivo grego, mas conseguido por outro caminho. A formalização constrói-se para a justaposição dual destas duas acções alternadas, voltando a centralidade de uma para a outra, para verem e serem vistas, o espectáculo e o espectador, a sala e a cena, dois espaços autónomos.

Este é o teatro do Barroco, continuado e multiplicado no século passado e que chega aos nossos dias em muitos sítios e de muitas formas. Realiza o que se considera uma função social, a de reunir todos numa só acção, todos caracterizados e vestidos segundo um papel na sociedade, e ordenados hierarquicamente de acordo com a sua categoria em diferentes planos.

O género teatral que corresponde a este público formado por todos os escalonamentos sociais é a Ópera, género também ele total e ordenado, estabelecendo um paralelo com a audiência. A escala⁴⁷ que começa no camarote real e acaba nos galinheiros populares superiores, também se repete no palco com a *prima donna* e o último figurante.

⁴⁷ O camarote era a célula social central num recinto onde se fazem intrigas, onde se debatem casos amorosos e onde se acordam casamentos. Esta sala, o grande salão dourado onde se encontrava a sociedade burguesa, apodera-se do espectáculo em ordem de se mostrar vivos, ao passo que o público popular ficava no local especificado, ocupando o lugar de um segundo público. O lugar de encontro, não era mais que um lugar de segregação social, o antigo palácio do príncipe reservado para os novos-ricos.

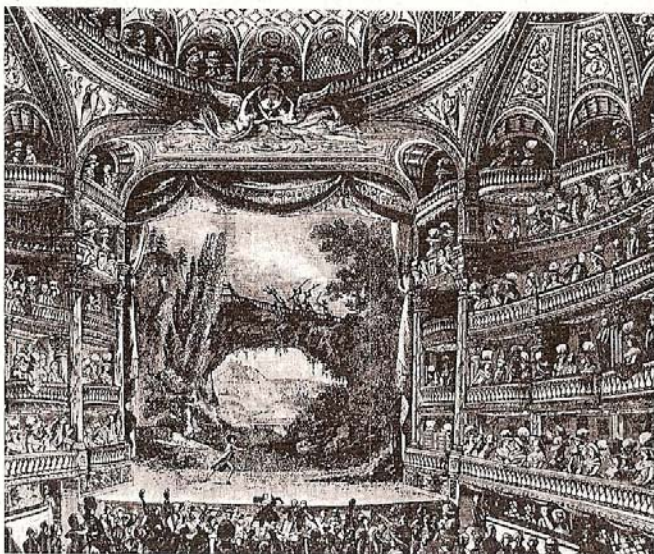


Fig.16 – Sala da Comédia Francesa em Paris, obra de Louis, 1789

Primitivamente destinado à Ópera, o teatro *à italiana* não implicava na origem, uma ruptura total entre a cena e a sala. As frisas sob o *avant-scène*, o proscénio, entre outros, criavam uma interpretação dupla dos espaços arquitectónicos nos teatros, tanto que a arquitectura que figurava nos *décors* se reportava à arquitectura da sala.

Resultado desta vontade de continuidade e da necessidade de separar dois mundos em confronto, o universo do público na sala, e o universo da ficção na cena, nasce um elo de relação, a abertura da cena estritamente definida e enquadrada pela moldura. Este elemento enfatiza a disposição da cena sobre uma perspectiva euclidiana de um ponto de vista único e axial que na verdade só alguns conseguiam desfrutar inteiramente. Era de tal forma importante esse ponto de vista privilegiado, que era esse o modelo perseguido pela equipa do encenador e cenógrafo quando criavam⁴⁸.

Como na Ópera há acção, canto, dança, música, cenografia, truques e muito mais, torna-se difícil gerir um espaço que resolva todas estas vertentes. A maioria destes teatros apresentava assim um compromisso entre diversas solicitações onde cada espectador considerava que a parte que viu da apresentação era suficientemente representativa do todo.

Para que estas características se aproximem cada vez mais de uma virtuosidade técnica constrói-se um paradigma de espaço teatral bastante definido, e o espírito de rectidão que alimentava a época fez com que ele constasse de inúmeros tratados em que

⁴⁸ A cena e a sua maquinaria camuflada potenciavam os milagres da imaginação e o desejo de pontos de vista naturalistas. A moldura prendia o universo dramático, mostrava-se como uma janela aberta para um mundo à distância. A época onde a pintura se fundiu na perspectiva e no modelo do claro-escuro, a moldura da cena é equivalente a uma moldura de um quadro que destacava uma porção de figuras segundo as leis ilusionistas.

a geometria e a matemática estabeleciam claramente regras de vivência. Este edifício alcança nesta altura uma forma canónica, que se transforma rapidamente numa fórmula normativa para teatros de Ópera e não só, com uma cena em profundidade e altura, capaz de conter dispositivos para uma cena ilusionista, rematada por um proscénio monumental.

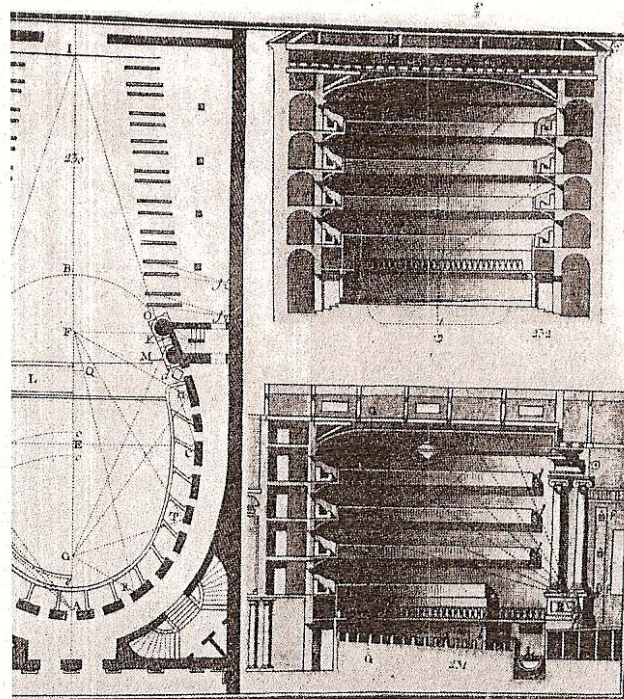


Fig.17 – Tipo de Teatro, segundo Benito Bails no “Tratado de Matemática, 1796

O teatro funde-se na perspectiva de uma visão axial, na magia, da qual ainda resta como ícone o pano vermelho, e numa maquinaria ao serviço da perfeição dos instrumentos que multiplicavam os efeitos.

Teatro de visão, teatro miragem, teatro quadro, que condenava o espectador à passividade de um *voyeur* cujo apelo não se direccionava à imaginação. Este teatro ficou um símbolo de troca comercial, de uma burguesia rica, destinado ao divertimento e à evasão dos problemas, de uma arte decadente, de luxo, de excesso de decoração e onde as proeza da maquinaria estavam ao serviço de uma dramaturgia que mascarava a indigência.

Já em 1791 alguns arquitectos estavam preocupados com a aparente irremediável hipoteca das condições de visibilidade que o teatro à italiana apresentava. W. Newton que estuda a relação entre os teatros e a sociedade da sua época diz que ver os outros era parte da diversão de ir ao teatro e para a qual a disposição semicircular dos assentes contribuía da melhor forma. Mas como esta colocação revela uma impossibilidade de contemplação do espectáculo da mesma forma de todos os lugares, e

embebido numa lógica racionalista conjugada com a importância da criação individual dos artistas, isto passou a ser visto como uma hipoteca das potencialidades criativas da cena e uma falha a colmatar. Vários projectos perseguiram esta lógica na busca de uma máquina perfeita de visualização onde o público contempla um espectáculo sem intervenção e sem qualquer consciência do seu próprio espaço no desenrolar do evento. Os dois territórios defrontam-se assim como países rigorosamente construídos e opostos de cada lado de uma fronteira (esquema 3). Foram sobretudo as premissas do movimento moderno, onde o carácter funcionalista da arquitectura foi visto de uma forma mais radical, que facilmente adoptaram esta resolução como a sua escolha de espaço teatral.

Ainda dividido entre o pensamento e o tempo, Newton acaba por apresentar um compromisso, em que a forma da plateia ainda garante uma visibilidade parcialmente afectada, mas que pode ainda assim fazer perdurar o jogo de janelas de uma sociedade. Apresenta um projecto composto por uma série de camarotes conjugados com um anfiteatro onde a visão do palco é privilegiada.

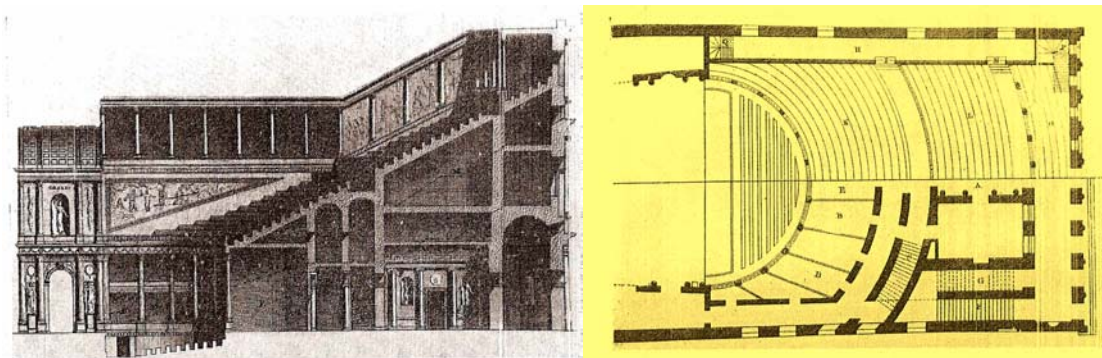


Fig.18 e 19- Perfil e Planta do projecto de teatro com anfiteatro, por W. Newton (1791)

O teatro de Newton apresenta uma curiosa solução de um tecto composto de um plano horizontal e um plano inclinado, procurando um volume mínimo com uma forma mais complicada de tecto sobre o anfiteatro, independente do tecto da sala, resolvendo assim dois âmbitos separados e potenciando a acústica.

São naturalmente os encenadores e produtores e a sua emancipação enquanto produtores de sentido de um determinado espectáculo, que vêm convocar a possibilidade primeiramente válida e depois quase imperativa, de que todos os espectadores tenham acesso ao seu trabalho criativo como eles o imaginaram, sem restrições resultantes da organização interna da sala.

Confirma-se com a validação deste desejo a instauração de um espectáculo onde o público contempla de forma passiva a exibição da genialidade de quem o concebeu, e onde naturalmente a sua forma sugere a falta de acção recíproca entre espectadores e actores, dominando geometricamente a relação entre os dois territórios e antecipando a relação que o cinema privilegiará.

Colocar todos os espectadores de frente, dispostos normalmente em planos com declive de tal modo, que mesmo o mais afastado se ache ainda numa posição razoável para que o seu raio visual abranja completamente a totalidade do palco. (*apud* Roubine 1998: 83)

O seu cunho principal será a separação entre a cena e a sala, onde a moldura de cena, fronteira limite, deve ser o marco que define o quadro e nenhum espectador deve estar muito perto dela, para que veja o quadro como um conjunto⁴⁹.

O anfiteatro inscreve-se dentro de um sector estritamente delimitado. A cena e a sala são claramente separadas mas o centro de gravidade do teatro situa-se sobre a cena. Todas as presenças arquitectónicas da sala concorrem para dirigir a concentração e a atenção do espectador sobre a cena e afastá-lo para um efeito de perspectiva geral.

Esta é a sala que mais espelha um público que procura no teatro uma diversão, algo que o retire das preocupações do dia-a-dia sem criar outras, por isso muitas das salas construídas actualmente acabam por se direccionar para este compromisso formal, mesmo que a proposta teatral que abrigue não se espelha nesta dinâmica.

Um dos grandes modelos de inspiração é o conhecido teatro de Bayreuth, idealizado por Richard Wagner, inspiração de muitos arquitectos pela sua vertente de optimização aplicada ao espaço teatral. Consiste na invenção de uma estrutura funcional, não com a função social que cumpria até então, mas pensada como um exercício analítico, da melhor forma de contemplação mística mas passiva. O seu contributo essencial residiu na redescoberta da bancada como a estrutura arquitectónica que oferece aos espectadores as melhores condições de visibilidade, criando uma espécie de igualdade entre os membros de uma certa colectividade que se pretende reencontrar: o público. O profundo fosso de orquestra era a formalização mais patente da separação clara e rígida dos dois territórios.

⁴⁹O número de espectadores deste tipo de sala é indiferente, desde que permita ver bem o espectáculo. A composição destas salas é análoga aos cinemas, também na parte dos vestíbulos, acessos, e salas de descanso, tudo tende para a separação completa, tanto na representação como nos intervalos, entre o público e os actantes.

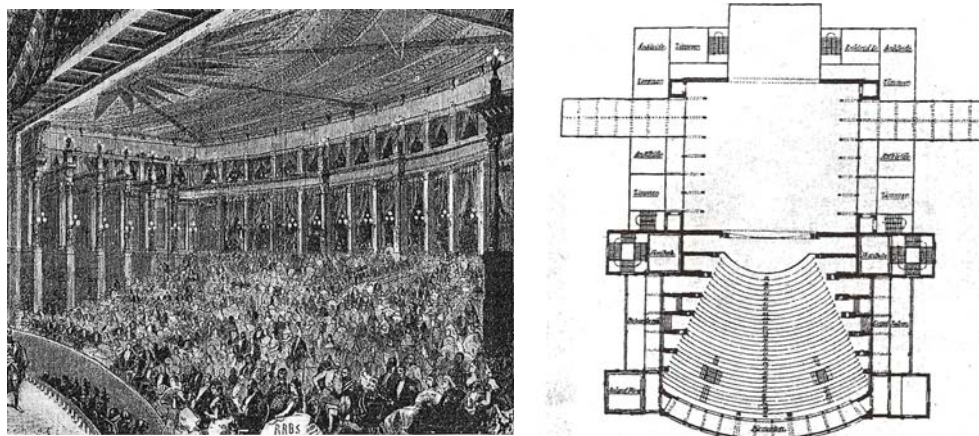


Fig.20 e 21 – Desenho e planta do Teatro de Bayreuth, idealizado por Wagner (1872)

Esta sala é um organismo completo dedicado a este fim, no seu conjunto e em cada uma das partes. O território do público, destinado a 1544 espectadores, consiste numa única grande bancada em diversos planos sobre o palco. O projecto está estruturado com grande unidade, contra a diversidade organizada hierarquicamente que caracterizava os teatros do seu tempo e anteriores, sendo antes um espaço que reflecte uma única classe de espectadores.

Este é igualmente um teatro igualitário e democrático, mas também aristocrático. Se um teatro como o de *Bayreuth* se dedica claramente a uma classe social, entendida não como uma em especial, mas como um reconhecimento de unificação de quem quer que lá fosse, na verdade, neste caso seria maioritariamente a aristocracia alemã de meados do séc. XIX, fazendo com que o número comparativamente pequeno desta disposição, nasça também de uma escolha que prescinde de parte da sociedade.

Este teatro é relativamente pequeno e suscita uma questão significativa: a do número de espectadores que pode conter e articular um espaço teatral dos nossos dias. Quando o teatro era um acto religioso, este número poderia ser muito grande sem outro alcance que não o da vista ou do ouvido, mas hoje em dia, nem um nem outro podem ser as nossas balizas, as condições tecnológicas são muito claras e exigentes. Estamos então em dois extremos: o primeiro que se aproxima da religião e o segundo que se aproxima do cinema, mas para que se mantenha uma verdadeira relação teatral entre

público e actores, provavelmente o número de espectadores que o compõe deve ser repensado⁵⁰.

O espaço destinado ao uso do público era normalmente generoso, não só a sala de espectáculo como toda a rede de espaços periféricos que permitiam o encontro, a interacção social, o desfile de personalidades e a exposição de costumes e práticas que nada tinham a ver com o espectáculo, mas que faziam parte sem dúvida de processos geradores de comunidade e que fazem do teatro um acto colectivo, e não uma adição de actos individuais.

Estes espaços, não tão periféricos assim, têm uma importância fundamental na estrutura e no funcionamento do teatro. É claramente possível entender esse pensamento por oposição de duas realidades radicalmente diferentes, assentes em concepções de espectáculo também diferentes.

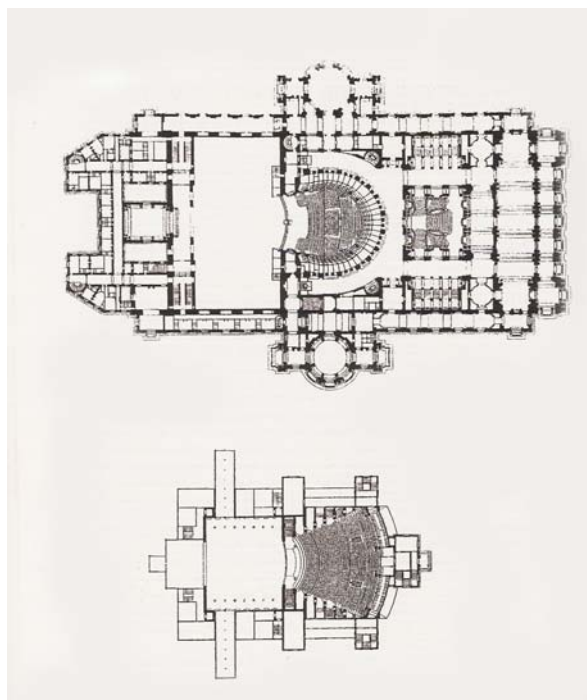


Fig. 22 – Em cima a Ópera de Paris de 1875, e em baixo o Festspielhaus Bayreuth, construído para Wagner em 1876, apresentados à mesma escala, e com o mesmo número de lugares na plateia.

Podemos observar na planta da ópera de Charles Garnier, um exemplo típico do esquema 2, a complexidade do edifício no que diz respeito a todos os espaços acessórios ao espaço da representação. O edifício torna-se assim muito maior, mais abrangente que a resolução espacial da sua essência prática, a representação. Esta formulação revela que

⁵⁰ Quem sabe se este número não terá alcançado o seu valor máximo nos grandes teatros clássicos de Ópera do passado, cuja capacidade está entre 2000 e 3000 espectadores, compostos por todos os níveis da sociedade, sendo a sala a estrutura da sua representação.

nesta conjectura de teatro como acontecimento público, era tão importante os comportamentos que o edifício permitia albergar, como assistir à representação⁵¹.

Já o teatro de Wagner, com engenharia de Karl Brandt e arquitectura minimal de Otto Bruckwald, mostrava uma concepção do espaço teatral completamente diferente. Com a mesma lotação de lugares, senão mais, e uma semelhante área de palco, o edifício reduz-se fundamentalmente à sua condição de emissor de espectáculo. Com linhas claras e organização simples, permitia um fácil e rápido funcionamento que não distraísse os ocupantes do objectivo principal, ver o espectáculo.

Esta proposta reconhece e exponencia uma fundamental inovação técnica que colabora na construção deste modo teatral, a aplicação da electricidade no teatro com a utilização de projectores. É bem evidente que o aparecimento da electricidade serve maravilhosamente a imagem cénica ilusionista. Ela oferece numerosas possibilidades, a sua mobilidade e direcionabilidade permite concentrar a atenção do espectador em momentos particulares e parciais, nos quais a personagem se insere num espaço cénico fragmentado. Ela torna-se um meio de evocação de uma extraordinária subtilidade e assume-se como a claridade que podemos desejar para criar um espaço dramático instantâneo, conjugada com o breu necessário para modelar o espaço cénico sem limites aparentes.

L'image scénique rectangulaire limitée par le cadre perd la forme et sa structure. Le cube scénographique est pour ainsi dire désintégré. Sur le lieu scénique conventionnel la lumière crée l'espace théâtral en perpétuelle recomposition, et son action sera d'autant plus puissante qu'elle pourra agir plus librement, qu'elle ne sera pas limitée par des contraintes architecturales trop précises. (Bablet 1966: 16)

Apesar de propor uma visão frontal, onde a visão pictural do espectáculo é privilegiada, o teatro de Wagner é a primeira proposta modernista em espaços de representação que racionaliza a visualização do palco e propõe uma abertura em leque, onde todos vejam bem o palco, onde a relação principal é entre espectador e actor, ao contrário da forma de ferradura, em que a sensação de envolvimento da comunidade era fulcral. Este novo entendimento criou um novo arquétipo do que deveria ser o espaço

⁵¹ A maioria destas salas não só satisfazia as estruturas governantes na edificação do seu poder, como o público interessado, a aristocracia e a burguesia com o desejo de ostentar a sua condição sócio-económica. As características formais deste espaço deveriam reafirmar o seu poder em sociedade, relacionando-o como o acto público que era ir ao teatro.

destinado à visualização de um espectáculo, pressupondo alterações substanciais na forma como era entendida a actividade.

A ideia de ilusão como centro da experiência cénica não é exclusiva das inovações modernistas, pelo contrário, descende de variadas épocas de experimentação da representação e da capacidade óptica que se iniciaram sobretudo a partir da conquista humanista que foi o renascimento. Há por isso uma série de salas, misturadas historicamente com outros modelos, cuja concepção antecipa uma série de propostas e possibilidades que procuram a realização máxima dessa condição.

Neste tipo de teatro, a cena pretende levar os espectadores para um mundo ideal rodeando-os de cenários ilusionistas que saem da moldura/limite do seu universo e convocam a nossa presença numa ambiência directa (esquema 4). Para transportar o público para outro universo, a envolvência adquire um carácter mais físico, rodeando o auditório com imagens de um mundo inventado e na maioria das vezes múltiplo.

Curiosamente a forma do teatro é contrária à do teatro grego, em vez da assembleia que rodeia a cena, agora convém que o espectador se sinta rodeado pelo cenário para que veja coisas sonhadas em qualquer direcção que olhe.

Esta tradição iniciou-se formalmente no séc. XVII, com os três cenários do Teatro de Imola. Eles encontram-se dispostos em fila, ao largo de uma curva que rodeia parte da plateia, sugerindo um mundo visual repleto de possibilidades e versões visuais do tema que decorre em cena. Neste caso os cenários são verdadeiramente diferentes, cada um dos três rodeando quase metade da sala, ficando o proscénio reduzido a um tamanho semelhante aos que existiam nos teatros isabelinos.

A acção cresce na direcção do público, perde-se a contemplação mas ganha-se em proximidade e comoção, retornando a uma primazia dos sentidos.

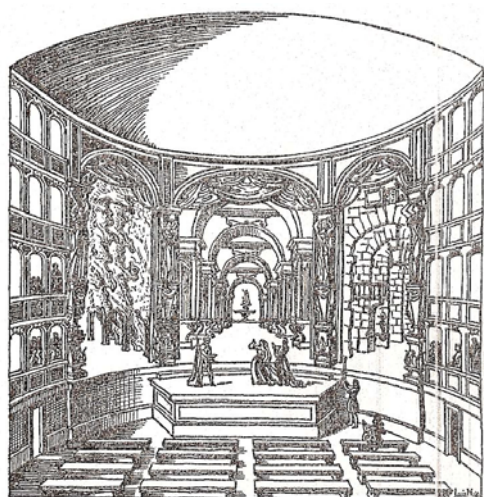


Fig.23 – Reconstrução do teatro de Imola (séc. XVII)

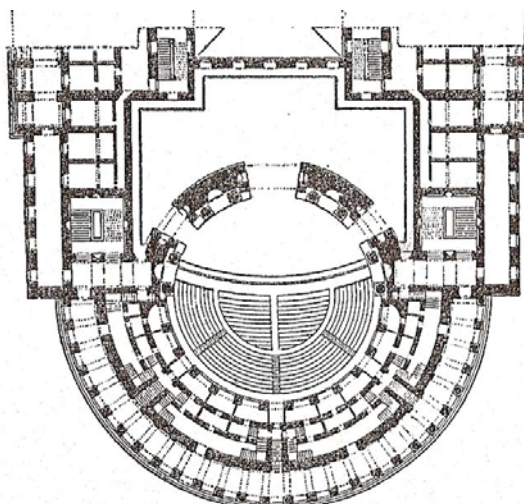


Fig.24 – Projecto de Teatro com cenário triplo de Vincenzo Ferrarese (1771)

Esta disposição é recuperada em outros projectos como o de Vincenzo Ferrarese, em 1771. A ideia consiste em envolver os espectadores em múltiplas representações, cada uma dotada dos meios precisos para conseguir perspectivas ilusionistas de profundidade ao modo barroco.

No projecto do Ferrarese, pode ver-se uma etapa importante e articulada do desenvolvimento desta ideia. É redondo e tem um proscénio avançado, como o conhecido Globe Theater, mas a proporção entre a grande plataforma do proscénio e das embocaduras dos três cenários, recorda bem melhor o Teatro Olímpico de Vicenza. Como neste último há que imaginar o que aparece por detrás das embocaduras como partes de um cenário total, mais que cenários individuais.

Os cenários múltiplos já tinham sido usados na Idade Média para as representações das Paixões, onde se actuava sucessivamente ao longo de um espaço exterior, nestes as acções podiam ser simultâneas.

Um novo entendimento cenográfico substituiu a perspectiva ilusionista, submetida às leis rigorosas da geometria euclidiana, por objectos corpóreos de peso e presença própria destinados a serem vistos tal como são.

As limitações da antiga perspectiva, que requer uma visão axial e orientada de um único ponto de vista deixou de conseguir ordenar orientações principais para a cena ou cenas, que devido à sua tridimensionalidade se tornou múltipla por si própria.

Os cenários corpóreos podem ser vistos de qualquer ponto e em qualquer direcção, por isso o espaço da cena pode-se constituir por uma única plataforma,

pensada para seguir a pendente da sala e pronta para receber uma construção tridimensional. Isto não quer dizer que os dois territórios não persistiam na mesma busca, a envolvimento de uma plateia pela construção cenográfica que extravasa uma contemplação controlada como um todo.

Desta tipologia é famoso o projecto feito pelo arquitecto Hermann Herrey para o *Théâtre de Béatrice y Jack de León*, em Londres, em 1947, onde o espaço cénico se estende em toda a frente da plateia e ao longo das paredes laterais de uma ponta à outra da sala.

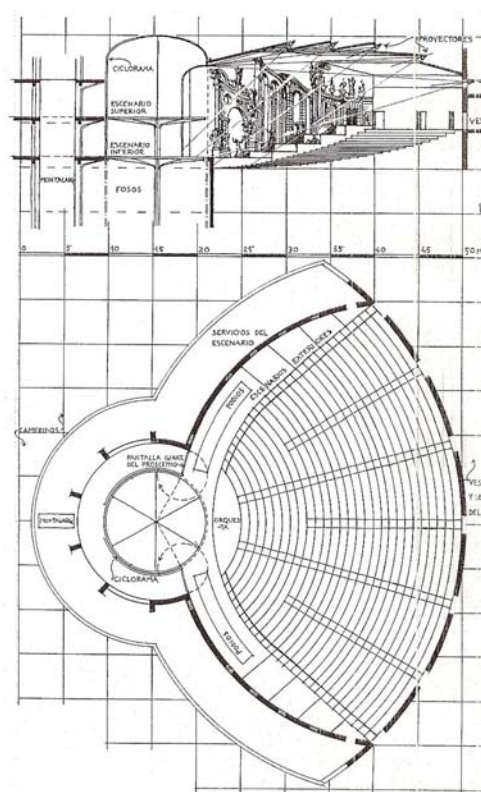


Fig.25 – Secção e planta do teatro Beatrice y Jack de Leon (1947)

Formalmente estas paredes transversais ao palco deixam de ser tão laterais assim, modificando a forma rectangular com que normalmente se apresentam as salas de teatro. O centro constrói-se a partir de uma cena rotativa moderna⁵² que desemboca em corredores laterais, também estes espaços organizados para lá serem colocados cenários corpóreos, com acessos possíveis para as personagens e inclusivamente cicloramas independentes, criando dois níveis de acções.

⁵²A plataforma giratória está dividida em seis secções, havendo a possibilidade de cada uma delas ser elevada ou descida a qualquer altura. As construções cénicas podem assim já estar montadas, e serem utilizadas na altura conveniente.

Neste tipo de teatros deve haver uma preocupação especial com o problema da acústica, para que se ouça bem em qualquer ponto da sala, qualquer som vindo de qualquer ponto das paredes. Esta resolução requer um sistema de cálculo mais complexo que o usado numa figura geométrica simples com eixos de simetria, e com uma direcção de som bem marcada⁵³.

Um dos modelos que mais marca a diferença entre as tipologias é aquele onde os dois territórios se fundem no mesmo espaço geométrico (esquema 5), permitindo à assistência partilhar o mesmo espaço com os actantes; a acção de ver não é separável da acção de fazer.

Esta construção é efectivamente uma das mais antigas experimentadas na história do teatro e remonta ao teatro clássico Espanhol e Inglês, do século XVI e princípios do século XVII, onde se representaram por exemplo as obras de Shakespeare. Conhecemos o Swan Theatre de Londres, por um antigo desenho de De Witt e o Corral de Comédias de Almagro que foi conservado e restaurado pelo arquitecto González Valcárcel em 1954. São idênticos no seu essencial sintético e na relação que estabelecem com o público, muito antes dos teatros de massas do séc. XX. Resolveram a apresentação virando a acção para o público e marcando-a com a construção de modestos edifícios. Esta disposição constrói uma frente de público⁵⁴ e um lugar principal para olhar, mas mantém as ligações entre o público e as acções próprias do teatro circular e reivindicadas pela sua forma.

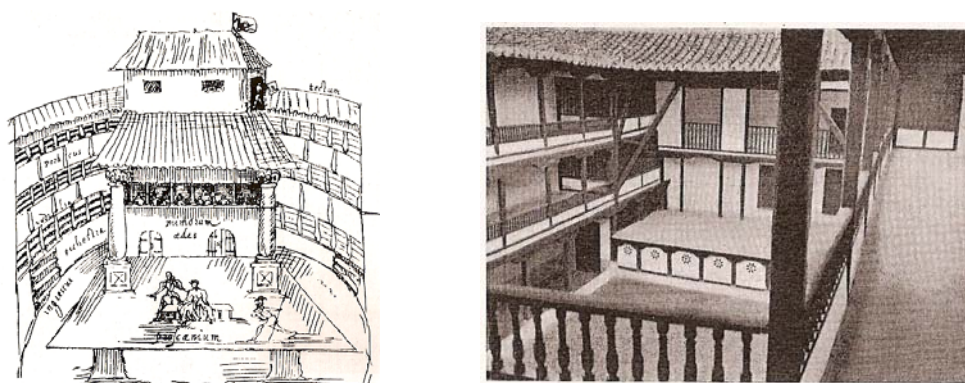


Fig.26 e 27 – Teatro Swan em Londres e Curral de Comédias de Almagro

⁵³ Aqui apenas se revela mais fácil de calcular o comportamento do palco principal, ao qual se deve juntar todas as outras variedades de enunciação para o público.

⁵⁴ Têm uma cena avançada sobre um muro de fundo com pouco vazios, e na parte inferior, com uma galeria corrida mais acima, um verdadeiro baldaquino sobre a cena, feito de madeira, apoiado no muro de fundo, nos laterais e na frente, em duas colunas no Swan, e numa treliça de madeira em Almagro.

Quando se refere teatro circular não significa directamente que o edifício seja necessariamente dessa forma mas a disposição no seu interior aponta para esse movimento, ainda que seja por meio de várias frentes rectas. A parede de fundo, quase maciça, por detrás dos actores e do baldaquino, forma o aparato acústico da cena e de todo o teatro, já que a sala sem tecto e com muros formados por galerias abertas absorvia todo o som, uma vez cheio de público no pátio e nas galerias. As galerias ocupavam por completo os lados do pátio até ao muro de fundo de modo a que o público rodeasse os três lados da cena. A galeria ao fundo também se destinava à representação, de modo a que a acção se pudesse desenvolver em dois níveis, como no teatro grego.

Os questionamentos do lugar teatral depois do séc. XIX residem sobretudo no desejo de escapar, em virtude de princípios sociais e estéticos, aos constrangimentos do teatro *à italiana*. Para devolver ao teatro o seu carácter popular, na tentativa de recriar o mito, busca-se a assembleia de multidão que participe no mesmo cerimonial e comunhão dentro do mesmo ideal. O teatro seria a catedral do futuro, expressão de Adolphe Appia, devido à ideia de unir a sala e a cena num espaço único.

Uma verdade mística do teatro popular elabora-se a partir de misturas de reminiscências do teatro antigo e dos mistérios medievais. O desenvolvimento dos princípios do teatro de massas tende para a celebração religiosa e para a manifestação desportiva.

Os princípios sociais são também princípios éticos e estéticos. Apesar das diferenças que podem separar ou opor as variáveis revolucionárias do séc. XX e os seus criadores, o seu fundo comum pretende retornar ao teatro a sua dignidade de arte e banir o comercialismo, acompanhado de uma recusa dos artifícios de imitação naturalista e do deboche de um luxo decorativo gratuito.

As suas reformas visam rejeitar o ilusionismo descritivo e o naturalismo de Antoine, levado ao extremo nos limites do teatro *à italiana*, e garantir a máxima eficácia perante o espectador, reencontrando e sublinhando o carácter convencional do espaço cénico; não mais o espaço com truques para a organização de *décors* em perspectiva, mas um jogo tridimensional, concebido para actores e espectadores, com palavras, gestos e movimentos.

Esse retorno à acção dramática, essa redescoberta do lugar cénico convencional, é acompanhado de uma verdade em volta do actor. No teatro resgatado de tablados de praças e pátios, lógica abolida por quatro séculos de perspectiva ilusionista, substitui-se

a ilusão por um teatro essencialmente fundado no jogo do actor e na sua colocação numa cena comum de postura tridimensional⁵⁵.

A noção de comunhão numa experiência fez nascer um teatro com intenções democráticas bastante antes do seu fortalecimento no século XX. Destinado às massas, com projecto de Davioud e Bourdais em 1875, chamou-se *Teatro de Ópera Popular* e tinha capacidade para 9000 espectadores.

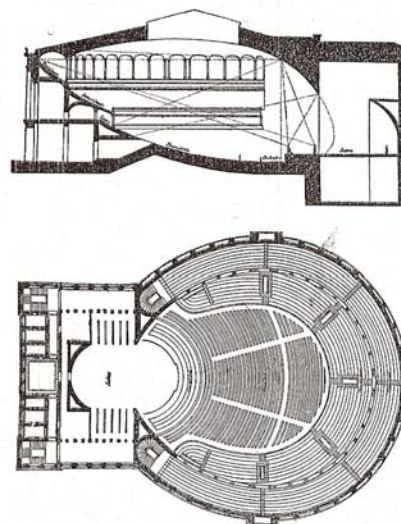


Fig.28 – Projecto do Teatro de Ópera Popular, de Davioud y Bourdais (1875)

A sua forma obedece a teorias acústicas da época e seria em grande parte aproveitado na actualidade para grandes eventos, dado a sua aproximação com superfícies que hoje em dia relacionamos com pavilhões. A cena tem pouca profundidade mas com detalhes significativos; um grande avançado na direcção do interior da sala como tinha o teatro medieval e uma grande concha no fundo do cenário resultante de resoluções acústicas. Sobressaem claramente a vontade de congregação no seu interior e a vivência de unificação gerada pela formalização, não só em planta como em corte. Este projecto não realizado, contém quase todos os elementos de assembleia e comunhão colectiva que veremos em muitos outros “Teatros de massas”, ou “Teatros Totais”, de Gropius, Breuer, Bel Geddes e outros arquitectos, cujos trabalhos

⁵⁵ Se pensarmos na importância do corpo humano para Appia, ou a teoria da super-marioneta de Craig, muito se deve aos princípios de Copeau ou mesmo à biomecânica cara a Meyerhold. Eles colocam o actor como valor, escolhem o seu domínio para pôr em relevo em vez do conjunto, criando entre os espectadores e actores uma verdade de tensão dramática que restabelece o contacto directo, realista, que o naturalismo destruiu.

Nesta perspectiva é fundamental o renunciar do teatro de visão axial, substituí-lo por uma relação sala-cena fundada pela visão múltipla e singular das soluções propostas, intensificando o jogo do proscénio, suprimindo a moldura na cena por cenas centrais.

propuseram novas formas de entender o teatro, novos horizontes na busca da sua revitalização e no recuperar de uma grande e poderosa cerimónia.

A maioria destes projectos não foi contudo realizada, ficando a pairar na esfera dos grandes desígnios do teatro, fazendo o seu papel na história das utopias que irão despoletar realidades. Estes projectos pontuais, que definem eles próprios uma história marginal aos padrões generalistas dos teatros são importantes na mudança de mentalidades, e como tal, inegáveis na consciência do lugar teatral.

Em 1903, Romain Rolland sugeriu a retirada do teatro acontecimento, do teatro edifício convencional, para o colocar numa ampla sala apenas com a existência de um tablado que dá lugar à acção.

Para o teatro do povo só preciso de uma ampla sala, quer de picadeiro..., ou de reuniões públicas, de preferência uma sala com declive, para que todos possam ver bem, e no fundo, (ou no meio, se for um circo) um alto e amplo tablado nu.” (apud Roubine 1998 : 84)

A ideia de teatro democrático é geradora também da ideia de teatro para o povo, um veículo de igualdade e liberdade perante costumes ditados pela posição social e jogo de interesses. Este novo teatro vai procurar contrariar as regras da sala italiana, requintada, complexa e plena de protocolo. A primazia é dada ao essencial do espaço, ao poder que ele pode ter perante uma plateia, um espaço natural de reunião e uma marcação mínima do acto de representação que é o tablado.

Em 1919, Max Reinhardt, recuperando os pensamentos de Romain Rolland, transformou o imenso Cirque Schumann, em Berlim, num teatro para três mil espectadores onde não existia ribalta nem pano de boca. Três quartos do círculo eram destinados à plateia e o restante em adição com o espaço da arena, destinado ao espaço cénico. E se antes da primeira guerra mundial Reinhardt dirigiu neste local a representação de *Édipo*, foi porque a pista do circo lhe pareceu apta a dar à tragédia antiga a dimensão e o espaço que lhe interessava.

É em Reinhardt que descobrimos um dos melhores exemplos da utilização do teatro em arena no séc. XX. A sua prática é uma das mais experimentais entre formas e lugares cénicos desse século pois o desejo de escolher para cada trabalho o lugar cénico que melhor se adaptava, conduziu-o à realização de encenações marcantes em espaços não convencionais como a Catedral de Salzbourg.

Ele sonhou com um teatro verdadeiramente popular, reservado a espectáculos capazes de tocar multidões, onde se pudesse reencontrar o poder e a eficácia do teatro

antigo e onde ele pudesse projectar a acção dentro do público, fundir o actor e espectador reunidos dentro de um lugar único, sem divisões.

Em resumo, uma única condição me parece necessária para o teatro novo: a de que tanto o palco como a sala possa abrir-se a multidões, conter um povo e as acções de um povo. (apud Roubine 1998: 84)

Destes projectos de grandes dimensões apenas conhecemos um construído, inaugurado em 1919, o Grosse Schauspielhaus de Poelzig, em Berlim. Concebido por Hans Poelzig como o primeiro exemplo de uma arquitectura teatral moderna fundada num princípio de arena, foi um dos teatros que marcou esta tendência. Reinhardt trabalhou neste teatro que espelhava a nova ligação entre a sala e a cena, com a singularidade de poder ser também utilizado de uma forma mais tradicional pela adição de uma caixa de palco.

Um imenso anfiteatro encerrado em três frentes por um palco⁵⁶ que avança em direcção ao centro da sala muito para além do convencional proscénio, palco esse que pode ser ocupado pela acção ou por público em caso de encenações tradicionais.

Este palco está adossado a uma cena mais convencional, dotada de uma plataforma rotativa e de um vasto ciclorama, para que parte da cena pudesse ser destinada à utilização de meios ilusionistas, e outra, a uma organização mais comunitária do espaço.

Reinhardt utilizou a arena para certas encenações que ficaram célebres: *A Oresteia*, *Júli César*, e *Danton* de Romain Rolland. Para estas obras a sala inteira do Grosses Schauspielhaus transformou-se numa sala de assembleia popular, o público era directamente convidado a participar nas acções.

⁵⁶ A cena aberta é mais franca e o seu princípio é directamente inspirado nos grandes planos gerais antigos e isabelinos, onde um pódio adossado a uma estrutura formal ou no vazio, avançava perante o público.

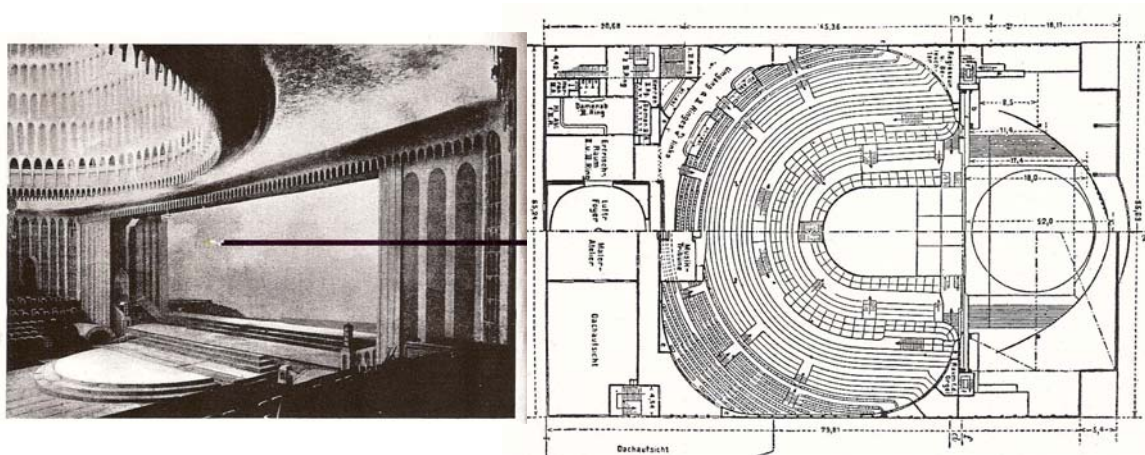


Fig.29 – Desenho e Planta do Teatro Grosses Schauspielhaus, de Hans Poelzig (1919)

Independente das possibilidades que oferece para a realização técnica em arena, este teatro é ainda um compromisso entre a cena *à italiana* e o teatro antigo, no sentido de conciliar a cena da moldura e os princípios da arena central. É o leve começo de estruturas que permitem diferentes resoluções. Se por um lado deixa a acção avançar em direcção à plateia para que certos espectáculos possam exaltar a participação dos espectadores, por outro, não querendo assemelhar-se ao palco *à italiana* no sentido de oferecer apenas um tipo de relação ainda que diferente, mantém outra opção.

Infelizmente Reinhardt que pedia a colaboração de autores modernos para criar as suas novas obras, correspondentes ao seu espaço, foi obrigado a render-se à evidência de que os autores não o acompanhavam, preferindo a alcova do teatro *à italiana*.

Em 1920, Antonin Artaud no *Teatro e seu Duplo*, também propôs uma arquitectura teatral que permitia à acção dramática envolver o espectador. Este sentava-se no centro de um espaço em cadeiras giratórias e deslocava o olhar na direcção dos quatro pontos cardeais onde, em diferentes níveis, existia acção simultânea que o envolvia⁵⁷.

A sugestão que se tornou a sua grande premissa espacial passava pelo assumir e intensificar da experiência da multiplicidade. As suas propostas vão abolir definitivamente o carácter fixo da relação entre o espectador e espectáculo, e marcou

⁵⁷ Este novo palco deslocado de uma centralidade linear e em redor de todo o espaço criava diferentes espectáculos para diferentes espectadores dependendo do movimento que cada pessoa escolhia observar, constatação que hoje se revela natural em qualquer espectáculo, tendo em conta os estudos da percepção que apontam para essa realidade, mesmo que o lugar e acção sejam iguais, cada universo perceptivo irá seleccionar os seus dados e criar a sua memória do mesmo espectáculo.

uma das grandes rupturas⁵⁸, a partir das quais o poder do espaço e a sua disposição passa a tomar conta do acto teatral, o espaço torna-se múltiplo e fluído.

Também Erwin Piscator⁵⁹, em 1927, envolveu-se no estudo de um novo teatro onde as suas concepções teóricas se juntavam ao saber do famoso arquitecto Gropius e cuja construção do resultado ficaria a cargo da não menos famosa Bauhaus. Apesar do projecto nunca ter sido concretizado, baseava-se na flexibilidade absoluta do instrumento teatral, uma materialização das ideias já proclamadas por Artaud.

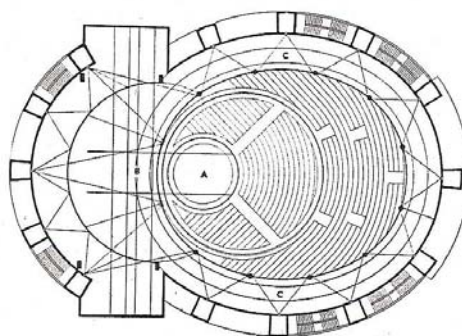
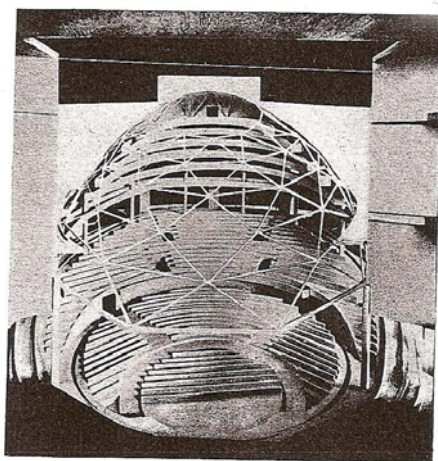


Fig.30 – Maqueta e planta do projecto do Teatro Total de Gropius para Piscator (1927)

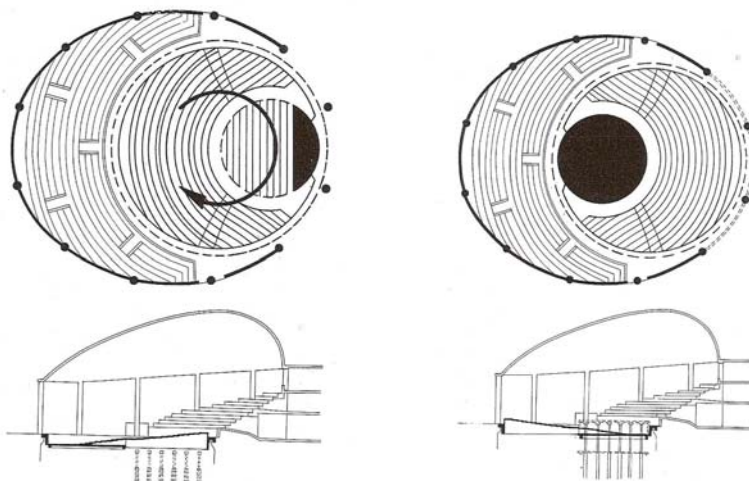


Fig.31 – Diferentes disposições da sala do Teatro Total de Gropius para Piscator (1927)

⁵⁸ Jean Jacques Rubine define-o como um dos primeiros a compreender que a invenção de um novo teatro, implicava a transformação das relações entre a plateia e a cena, a “explosão do palco.” Esta explosão só se torna vital e urgente quando surge a consciência do poder do espaço onde está inserida.

⁵⁹ As novas formulações de arquitectura polivalente que vai reivindicar vão influenciar muito o trabalho de Brecht, que irá ser seu colaborador por um tempo.

Um teatro circular na sua versão mais sintética, mas que permite uma infinidade de soluções desde a combinação com a estrutura à italiana e o palco circular, a simultaneidade de várias áreas, ou mesmo a verticalidade através de escadas móveis e plataformas.

É importante referir que nem todas estas opções estéticas criadas na teoria, foram protagonistas de um pratica viva e experimentada. Algumas delas tiveram dificuldades em sair do papel o que não implica uma contribuição menor ao pensamento do acto teatral. O próprio Artaud identificou um desfasamento entre os princípios de flexibilidade exigidos e as limitações da sua concretização⁶⁰.

Os teatros onde os espectadores vivem as acções com os personagens, preposição fundamental do teatro circular, foram sendo redescobertos em lugares como Paris, Nova Iorque ou Barcelona, desenvolvendo-se a acção, ao contrário de Artaud, numa pista circular central rodeada pelos espectadores, unindo desta forma novamente os dois territórios, um dentro de outro.

O teatro em redondo conhece hoje em dia uma certa afectuosidade na Europa e nos Estados Unidos e os seus defensores proclamam as suas vantagens: o abandono de estruturas cénicas tradicionais, pureza da convenção, jogo total do actor visto de todos os ângulos, contacto público/actor estabelecido numa ligação mais forte, e também facilidades económicas. Há, como em tudo, quem não concorde, e aponte como defeitos a monotonia dos seus efeitos e os limites que impõe ao repertório. Parece por isso ainda reduzido a um carácter experimental, seja redondo, quadrado, rectangular, ou trapezoidal, não sendo ainda o momento de um grande teatro interior ser de cena central: “Là encore la question se pose: y a-t-il aujourd’hui une dramaturgie spécialement conçue pour le théâtre en rond et faut-il attendre que l’organe crée la fonction?” (Bablet 1966: 21)

É de novo um teatro em família, onde não há sequer lugar para um entendimento ilusionista do espaço, nem para cenários corpóreos de grande dimensão e presença, que roubariam a vista de algum ponto da sala. Mais que cenários, são adereços, tal como

⁶⁰Os obstáculos sócio-económicos inerentes à prática teatral levaram a que a procura de outros espaços que pudessem receber estas novas configurações, como uma capela ou uma fábrica, capazes de conter propostas dinâmicas, nunca ultrapassa-se o plano teórico. O próprio dizia, que como só as encontrava na periferia, tinha medo que o público não o acompanhasse.

Se o início do séc. XX é marcado pela contestação do palco à italiana, o facto é que mesmo os protagonistas das grandes inovações, não abandonaram radicalmente esse espaço, refugiando-se nas periferias como renunciavam. Pelo contrário, aceitam-no como pré-existência e transfiguram-no, daí a sua contínua permanência em par com todas estas propostas.

num ambiente particular, que são necessários. Assim se suprime a dissimulação ou a técnica premeditada, como vitalidade do espectáculo, usando-se apenas alguns pódios ou elevadores que formam o piso da pista e que permitam diferentes elevações ou sub-espacos de acordo com as exigências da acção, ao mesmo tempo que possibilitam a entrada ou saída de adereços e personagens⁶¹.

Mais uma vez é preciso resolver a questão difícil da audição em todas as direcções. Se o chão da pista for reflector pode ajudar a voz a dispersar em várias direcções, podendo-se aumentar este efeito com uma cobertura apropriada sobre o espaco da cena.



Fig.32 – Teatro circular de Paris, concebido por Paquita Claude et André Villiers (1959)

Esta fórmula teatral exige para a sua eficácia um número bastante limitado de espectadores pois a sua colocação no mesmo plano da cena, retirando as pequenas diferenças de nível, deve permitir a visibilidade da plateia.

Não é fácil construir um edificio que sustente uma natureza duradoura, e especialmente não é fácil tomar decisões que façam persistir uma determinada relação entre público e cena, já que as diferentes interacções entre os dois territórios não só são legítimas, como se encontram em permanência neste momento num qualquer lugar. Com o intercâmbio de intenções e espacos, juntamente com a sua carência em número e a necessidade de legitimação de outros, nasce de um ponto de vista intelectual e comercial, a vontade de adequar um local ao maior número de modelo tentando não excluir as suas variantes antagónicas. O edificio eclético surge assim como aquele que

⁶¹ Num teatro deste tipo só pode haver duas soluções de entrada em cena, ou os actores e cenários entram ao nível da pista, por um passadiço entre as filas de espectadores, e à vista deles, ou entram por debaixo do palco.

permite actuar de diversas formas e estabelecer diferentes relações teatrais a partir do mesmo espaço, ele é a consequência mais clara da falta de unanimidade do nosso tempo.

Neste sistema eclético procura-se que a sala esteja disposta de tal modo que possa por um lado recordar a colocação dos espectadores em redor da cena como no esquema 1 e 5, por outro possibilitar um grande cenário adequado à decoração ilusionista dos modos apresentados em 3 ou em 4, e ainda poder utilizar um grande fosso de orquestra que separa a sala da cena como no esquema 2.

Pode ainda contar com a possibilidade de um proscénio profundo que estende o espaço cénico para os lados, em frente da moldura central, recordando a modalidade 4; e se esse conjunto de plataformas que compõe o chão da orquestra for móvel, pode-se colocá-lo ao nível da plateia, como o espaço dos antigos coros gregos, como no modo 1, ou elevá-lo para que constitua um proscénio ao nível do palco, avançado para o interior da sala como no esquema 5. Finalmente, uma acentuada curvatura das filas das cadeiras e do balcão superior, recordando o teatro de auditório (esquema 3), cria um limite da sala mais estreito e profundo para que se possa utilizar como cinema.

A solução que se tornou convencional resulta de um misto destas preocupações, correspondente ao esquema 6. Podemos encontrar exemplos um pouco por todo o lado, como o teatro *Stadttheater* de Duisburg, já recuperado depois da destruição na guerra. A nova obra foi projectada pelo arquitecto S. Von Tiling e da peça original só restaram os grossos muros típicos dos anos em que foi construída (1910 a 1912).

Apesar de ser aparentemente convencional e quase vulgar apresenta as características certas para se falar deste novo entendimento do edifício teatral, descrevendo o novo ideal de composição⁶².

O mais interessante desta solução esquemática é que na maioria das vezes a forma alargada e arredondada do anfiteatro e das suas filas, que permite a utilização como cinema, mantém as características que fazem dela um bom cenário para o público, como nos teatros clássicos de ópera.

⁶² Conservou-se e reconstruí-se o volume total do grande edifício, que ocupa um terreno de 90 por 70 metros aproximadamente, mas sem alterar o tamanho primitivo da sala, deixando a capacidade actual em 1200 espectadores. Com esta operação mostrou-se assombroso o contraste entre a pequenez da sala e a magnífica amplitude dos vestíbulos, escadas e guarda-roupa, assim como serviços de todas as classes, mas sobretudo o espaço cénico e seus anexos. Este contraste de tamanho pode ver-se bem no corte do edifício, como a sala e os seus vestíbulos estão encaixados entre grandes locais, inferiores e superiores, dedicados às instalações de ar e electricidade. O grande espaço de cena tem atrás, um pavilhão para camarins e vestuário no centro, e dos lados, locais destinados à técnica e aos serviços administrativos.

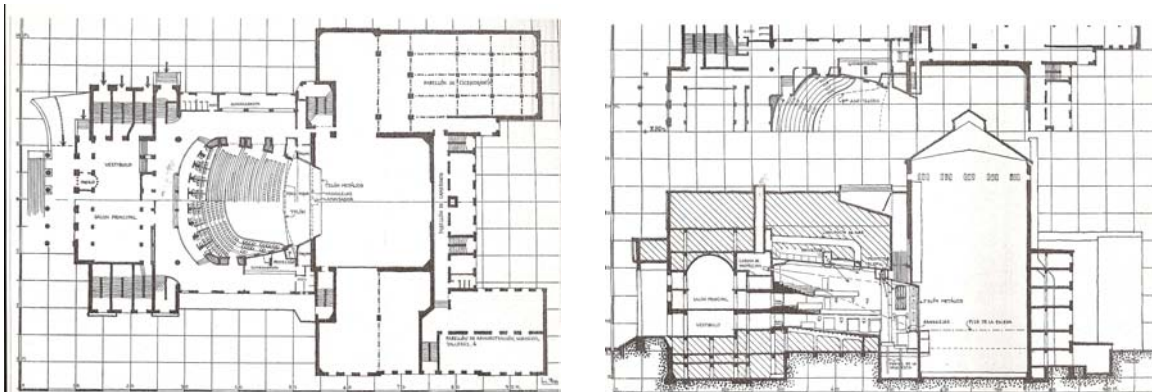


Fig.33 e 34 – Planta e Corte do teatro de Duisburg

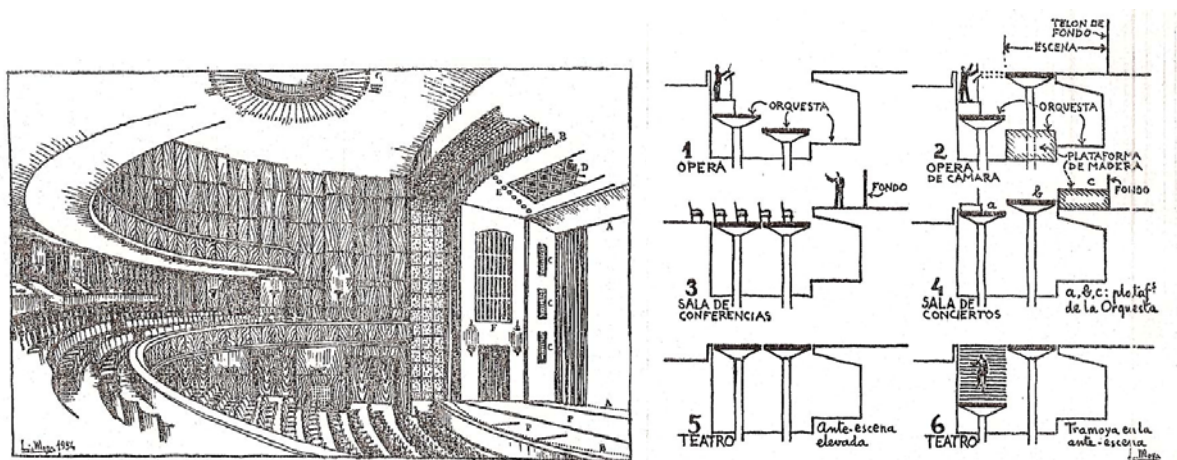


Fig.35 e 36 – Desenho e diferentes formas de composição do prosccénio do teatro de Duisburg (1951)

A boca de cena é muito profunda e compõe-se de duas partes, a primeira corresponde ao fosso de orquestra⁶³ e a segunda ao arco do prosccénio. Nestas laterais estão janelas que escondem passagens para o palco ou um órgão, e no tecto as grelhas do ar e as instalações da luz, incorporadas tal como as saídas de som para o cinema nas laterais.

Esta sala não é um caso isolado, mas sim uma fórmula bastante repetida, para um número semelhante de espectadores, foi inclusive definida de forma geométrica num

⁶³O chão do fosso de orquestra está dividido em três faixas paralelas à boca de cena, as primeira duas são amovíveis ou elevatórias, e a terceira fixa. Na figura podemos ver diversas combinações de altimetrias, que possibilitam encontros diferentes entre a plateia e o palco, destinados a espectáculos com diferentes características. Elas complementam-se com o pano de boca ou telões intermédios para ajustar as distâncias da profundidade da cena.

Esta estrutura é ainda hoje muito encontrada na maioria dos teatros em funções na actualidade, geralmente composta por elevadores hidráulicos.

trabalho do arquitecto E. Bertrand para salas de 600 a 800 espectadores. Baseia-se num módulo quadrado que não só rege a largura do espaço como as suas alturas.

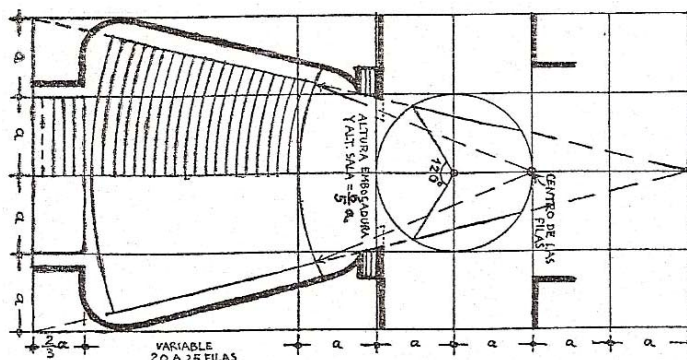


Fig.37 – Método de E. Bertrand de Krefeld, para traçar uma sala de 600 a 800 espectadores

As experiências na busca do teatro eclético sucederam-se em muitas versões, tomando várias formas, às vezes com pequenas variações outras vezes propondo novas e engenhosas possibilidades.

Uma constatação se impõe: todas as grandes épocas da história do teatro possuíram o seu lugar, mas todos eles podem ser recuperados e lidos em outros contextos permanecendo como possibilidades numa discussão interminável.

A partir do fim do séc. XIX esse lugar não teve um único compromisso, uma caixa regular ao serviço de todos e sobretudo de uma dramaturgia comum. Vemos por isso que a convivência com o cinema é cada vez mais sustentada pelas partes envolvidas na recuperação ou criação de um lugar teatral.

O lugar teatral como organismo definido, encontra-se hoje por todas estas conexões, posto em causa não só na sua forma, mas também por factores de ordem social, estética ou técnica que modificaram as nossas concepções.

A percepção impulsionada pelo cinema foi um dos modos de reconhecimento que fizeram com que as nossas expectativas perante um lugar de apresentação e de como ele reflecte as características próprias da actividade se encontrem profundamente transformadas. A intervenção da arte cinematográfica deve por isso ser entendida como uma forma discordante da proposta teatral e não de um ponto de vista análogo, pois a sua relação não se efectua numa simples base de concorrência mas na promoção de um novo entendimento do olhar.

Je pense que, dans le cadre des exposés réservés aux aspects sociaux du lieu théâtral, il sera question de ce qu'on appelle à tort ou à raison la concurrence du cinéma, et ce n'est pas de ce point de vue que je voudrais me placer. Ce que le cinéma offre au spectateur, c'est peut-être avant tout un nouveau mode de perception de l'espace, plus particulièrement de l'espace dans lequel se déroule

l'histoire qui nous est racontée, et le point essentiel, c'est la mobilité de cet espace, la multiplicité des angles de vue. (Bablet 1966: 17)

No visionamento cinematográfico tudo se passa como se o espectador se encontrasse sucessivamente projectado em diversos pontos opostos de uma sala de espectáculo, constantemente distanciado e aproximado. Uma visão de um objecto com proporções gigantescas pode dissolver-se e o tamanho reduzido de um outro não impede o espectador de o ver porque tudo é mostrado, não como a visão normal os poderia ver, mas como o realizador quer que seja visto e percebido, porque a realidade onde ele está inserido, é escolhida e parcialmente mostrada.

Mas o jogo da imaginação a partir de uma visão global de um espaço que é ao mesmo tempo dos criativos e dos espectadores, só o teatro mostra. Poderá então o teatro suportar a desesperada sede de informação precisa e circunscrita a que o espectador já se habituou?

Outro fenómeno inerente ao cinema é a sucessão brusca de lugares, os mais diversos, sem transição aparente, do grande plano sobre a mesa a uma paisagem panorâmica. Se o cinema beneficia desta estonteante mobilidade, ela não demorou a comandar a imagem e esta fica inesperadamente longe de nós e fora de nós, enquanto no fenómeno teatral reside na presença de um evento que se reproduz realmente defronte de nós, a presença de um homem real num espaço real.

Estas pequenas contaminações entre cinema e teatro que a contemporaneidade tornou efusivas, produzem uma influência directa sobre o lugar teatral. Se numa vertente de confronto estamos a criar lugares que pela diferença tentam rivalizar com o cinema através da criação de múltiplos espaços cénicos, por outro tentamos simbioses condenadas ao fracasso.

A primeira influência vista por alguns como nefasta é que estamos ainda a construir salas de teatro híbridas, que nem sequer são salas de cinema dotadas de uma cena bem arrumada, nem salas com potencialidade teatral, são salas destinadas aos dois, ao cinema e ao teatro, que não são mais que compromissos adulterados.

Perante esta constatação o lugar teatral tende a desenvolver-se na diferença do lugar cinematográfico, em direcção a um maior contacto entre o espectador e o actor, em predilecção da valorização da presença viva de um actuante num espaço cénico. Mas se na época da força do cinema, os projectos de teatro são realizações que acentuam uma diferenciação das estruturas que distinguem o espaço teatral da imagem

cinematográfica, também não é por acaso que no mesmo momento, certos projectos (Teatro Total, Teatro Móvel, Teatro Variável, Auditórios Reversíveis), tentam instaurar uma relação sala/cena fundada na mobilidade, uma mobilidade de espaço como aquela que o cinema habituou o espectador.

O novo lugar agita-se em função da transformação do espaço, de novas concepções arquitectónicas, ou do descobrir de novos locais cénicos. Ele faz retornar o evento teatral a um lugar que lhe seja próprio onde este lhe confere o seu pleno reconhecimento e singularidade.

A partir do séc. XVIII o palco à italiana instalou-se como o local privilegiado para o espectáculo, tido como perfeito no seu princípio; a sua estrutura era considerada inerente à natureza do teatro e foi designado o lugar teatral por excelência. A estética desta sala consolidou-se acima de tudo com a disposição dualista e regrada das zonas de plateia e palco, relacionadas entre si mas rigidamente separadas; o público tem o seu espaço e o actor tem o seu limite de acção.

Nos tempos que se sucederam, e que aliás ainda se estendem aos nossos dias, não só em Portugal, continuamos a construir teatros inspirados nas características deste modelo e as transformações operam-se maioritariamente na procura da realização plena desta estrutura. Centram-se nos aperfeiçoamentos técnicos do espaço, no seu conforto, no requinte, nas condições de visibilidade, na acústica, e nos melhoramentos electrónicos. É nos detalhes que se fazem as maiores modificações, debruçando-se sobre a arquitectura exterior ou sobre a decoração interior. É no entanto de alguma forma perigoso para o desenvolvimento cultural e para o saudável questionamento permanente da actividade, que a especialidade se transforme num instrumento padrão que se contenta em modificar a estética.

Também no que se refere às transformações cénicas este modelo é tido como a possibilidade de máxima versatilidade, mas esta questão é pertinente de ser equacionada, porque se por um lado as condições técnicas constituem uma série de vantagens nesse contexto, por outro, em que se pensa de outra forma estruturada de raiz, a sua utilização pode ser acessória e as alternativas cada vez mais surpreendentes.

A maioria dos teatros que se constroem sobre a premissa tradicional opta por uma caixa de palco alta para a integração de uma teia elevatória. Esta tradição tem contudo origem numa resolução técnica enraizada numa concepção cénica baseada em telões, que requerem espaço superior para descer e subir. Estão portanto associados a uma prática de carácter ilusionista, uma caixa mágica, onde a verticalidade é o mais

conveniente para mutações escondidas. Mas perante novas formulações do entendimento da dimensão plástica e espacial da própria cena, a flexibilidade pode surgir de outras formas, tal como muitas teorias e práticas já exploraram e irão continuar a fazê-lo. Será então assim tão simples que esta solução possa ainda ser tida como a mais eficaz para o lugar teatral?

Durante a procura de estruturas adaptadas às necessidades da nossa época, constituem-se novas formas, renovadas abordagens e outros lugares em crescimento as propostas multiplicam-se. Elas concentram-se maioritariamente no edifício, mas o teatro frequentemente fugiu dessa fronteira na reconquista de outro público e de outro ambiente, entregando-se a inúmeras realizações ao ar livre, em tendas, em arenas ou em circos. Seja um edifício com essa única função ou um local adaptado, é a actividade que acaba por designar o espaço “Teatro”, dotando qualquer local adaptado desta caracterização/denominação, quando a acção faz questão de lá habitar.

Os debates organizam-se e confrontam as opiniões dos responsáveis da cultura, dos criadores, dos arquitectos, dos historiadores, debatendo muitas vezes num diálogo de surdos. A abundância de tentativas e de proposições, onde todos indicam as suas orientações, não nos encaminham necessariamente para a descoberta de uma forma válida e sólida, as variantes inconciliáveis são o resultado de uma evolução, de uma verdade em mutação, que é o lugar teatral do séc. XX.

No entanto, a fórmula burguesa do séc. XVIII é ainda muito emblemática e considerada por muitos como a melhor solução para a experiência do acto teatral, quer para público quer para criadores, e quando se fala de alterações ao lugar teatral parece que a escolha em debate neste século foi em traços largos ligada à permanência da estrutura designada como palco à italiana ou à sua recusa.

Contudo, as diversas posições antagónicas de que se faz a história, a descoberta de novas propostas que o vêm redefinir, assim como o pensamento dominante, mostram que a colocação não pode ser assim tão linear. As diversas teorias e experiências não se reduzem a um regime tradicional ou à sua recusa por parte dos anti-conformistas, muitas outras descobertas negociadas adensam este questionamento.

O que sobretudo se introduziu actualmente, apoiado pelas investigações históricas, foi a consciência de que a relação com o espaço é, como qualquer manifestação cultural, um fenómeno histórico e portanto relativo e passível de ser reequacionado, e não uma condição inerente à prática teatral.

Para Dennis Bablet, a par da realização de projectos atípicos, outras intervenções assumem-se como formas complementares de entendimento espacial que vêm renovar a relação entre público e acção dramática, recriando ou reconstruindo uma nova noção de audiência.

Se por um lado encontramos as novas arquitecturas teatrais que unificam o espaço sala/cena e traduzem o desejo de estabelecer um contacto directo entre actor e espectador, por outro, encontramos uma variedade grandiosa de intervenções que se fazem no interior do teatro à italiana, cuja arrumação pode modificar parcialmente ou totalmente o carácter anterior da sua estrutura.

O questionamento do lugar passa também por uma série de propostas que se prendem não com a desconstrução do interior da máquina, mas com a evasão do edifício e a procura de novos lugares cénicos cuja vitalidade seja transferível para o acontecimento (adaptação do circo a fins teatrais, ou espaços ao ar livre).

Por último, e como reflexo mais uma vez da complexidade em que o lugar teatral mergulhou, surge a criação de teatros transformáveis que englobam na sua essência a aptidão para a metamorfose que cada apresentação pretender.

Qualquer que seja a relação física anterior instituída entre o público e a cena, em espaços teatrais ou não, as alterações propostas tendem, na maior parte das vezes, para englobar a cena e a sala dentro do mesmo espaço. Elas revelam o desejo de criar um instrumento que do ponto de vista funcional confira ao fenómeno teatral o máximo de eficácia, no sentido de assegurar que a acção dramática irradie plenamente e suscite a participação⁶⁴ do público.

Não é pois coincidência que as formas propostas se inspirem frequentemente nas estruturas dos lugares cénicos antigos, isabelinos, medievais ou orientais, onde o teatro se compunha na simplicidade de uma equação, vista de três lados, entre actor, palavra, gesto e movimento, configurando os princípios de um teatro eterno, variáveis válidas para um teatro de futuro.

Esta fórmula parece ter encontrado ao longo do último século uma adesão maior, e ainda que não possa ser adaptada a todos os tipos de dramaturgia, faz renascer uma dinâmica no público, alternativa a um entretenimento frágil.

⁶⁴ Por participação entende-se numa primeira instância a actividade criativa da imaginação, suscitada pelo jogo exposto no palco, livre de imposições ilusionistas e embebido na verdade de um sentimento quase devoto que nasce de uma ordem cerimonial.

Podemos por exemplo encontrar esta força no trabalho de Peter Brook, a dois níveis destas acções; a partir do interior de um teatro convencional e na vontade de o trazer para fora. Nas adaptações das peças que fez para espaços alternativos, ou no seu teatro residente, que tal como os outros locais foi encontrado, e desse encontro nasceu uma aposta na energia e na transformação que poderia albergar. Brook elucida sobre esta relação de busca e de identificação: “What is finding? Finding is recognizing that what you are looking for suddenly is there. (apud Todd 2003: 2)

Em 1974, depois de três anos de experiências em aldeias africanas, em túmulos persas e em ruas de cidades ocidentais em vez de edifícios teatrais, Brook descobriu uma sala envelhecida ao estilo do *music-hall* numa parte problemática da cidade de Paris, o Teatro Bouffes du Nord⁶⁵. Um edifício que por um lado correspondia aos seus desejos de história e energia e por outro serviu de base a uma reestruturação equilibrada entre o novo e o antigo, entre a visão e a comunidade.

Quando foi descoberto, o exterior não mostrava quaisquer reminiscências do teatro interior, mas debaixo de uma fachada típica parisiense do séc. XIX escondia-se um volume majestoso, gasto pelo tempo. Apresentava estragos significativos e ao mesmo tempo uma tonalidade envelhecida e própria que só o tempo faz aparecer, despojando o interior de características ornamentais acessórias e primando a qualidade espacial dos seus elementos.

Reconhecida a elegância da proporção e a dignidade da atmosfera, o espaço foi limpo, mas não descaracterizado, não tornado novo. Foram mantidas as paredes com o toque cromático que foram adquirindo no tempo, fazendo com que a sua relação próxima com a cena as possa transformar em qualquer outra coisa, pelo poder da imaginação despoletada pelas especificidades próprias do lugar, tornando-se num palácio, numa mesquita, numa paisagem, numa cave ou numa floresta.

The Bouffes is warm, because of its walls, which bear the scars and wrinkles of all it has been through in over a century of ups and downs. A good space can't be neutral, for an impersonal sterility gives no food to the imagination... A good space is intimate: it is a room in which the audience sit with the actors and see them in close-up, showing what is true in the acting and revealing mercilessly what is false.

⁶⁵ Antes de Peter Brook o transformar, o teatro Bouffes du Nord tinha sido mais pautado pelo fracasso que pelo sucesso. Teve mais de quinze directores artísticos nos seus primeiros dez anos, todos falharam em encontrar uma audiência para este espaço. Apesar de o edifício ter recibo críticas positivas, a vizinhança da periferia não parecia preparada para o apelo popular da *opera buffa*, género em voga cujo nome sugere. Com Brook tornou-se um espaço internacionalmente importante, centro do seu grupo *Centre International de Creations Théâtrales*, e anfitrião de uma série de companhias de teatro, música e dança de todo o mundo, quase sempre lutado pelo público.

Yet a good space is more than that – it is challenging, calling on the actors to go beyond themselves, beyond a cinematic naturalism. The Bouffes is at one and the same time intimate and epic. (apud Todd 2003: 25)

O teatro mostra-se assim despido de uma carapaça decorativista da civilização de um período ou de uma época, inclusivamente pelo fogo, que o ajudou a apresentar-se numa essencialidade própria de uma fórmula teatral, um espaço cru vocacionado para o encontro e para a partilha, onde o olhar pode penetrar para além das aparências e para além do tempo, escrito nas suas paredes.

O antigo palco tinha sido demolido e no seu lugar um enorme vazio acentuava a verticalidade do lugar central⁶⁶.

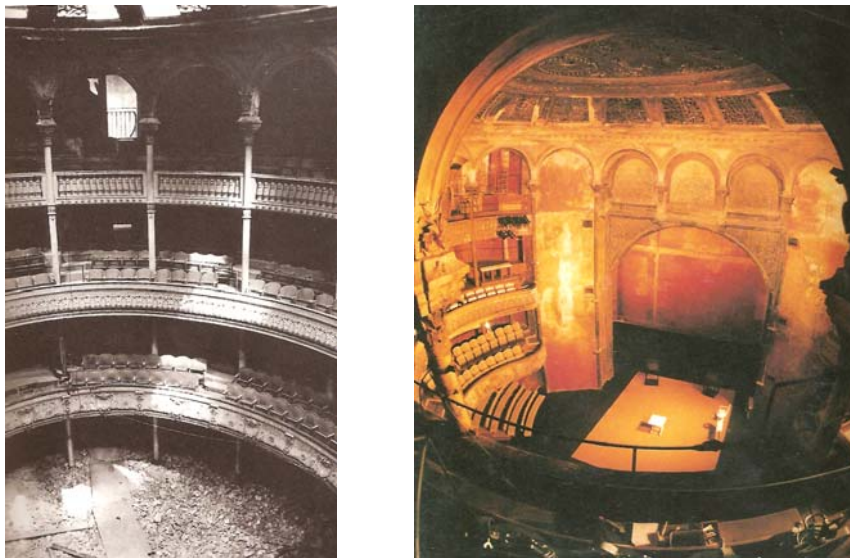


Fig.38 e 39 – Imagens do Théâtre des Bouffes du Nord, quando foi encontrado por Brook e depois da sua recuperação.

A aposta neste teatro não passou por ideias pré-concebidas de como deveria ser um espaço teatral, mas por uma adaptação a uma entidade com história e cuja formalização deveria ser lida e interpretada, uma ruína incrustada e esquecida que trouxe consigo uma série de formas precedentes que a ligam à especificidade do lugar teatral.

Se pensarmos no edifício com o seu proscénio e plateia inicial, percebemos que existem bastantes pontos onde a visão linear é perturbada, levando a maior parte da audiência lateral a ver apenas uma pequena porção do palco original, com em muitos

⁶⁶ Este elemento foi mantido exactamente como foi encontrado, não para lugar da acção cénica, mas como um distinto espaço de tensão e transição para entradas e saídas, ou acções simultâneas com o centro da sala, como se do volume vazio emanasse uma energia que sustenta a força de quem está em cena.

teatros do séc. XVIII. O que está então na base do seu desenho como característica fundadora do espaço, não foi uma funcionalidade fria, mas outros factores que determinaram a sua forma singular e fizeram dela uma base de trabalho potencial.

O desenho original do teatro foi feito pelo arquitecto Louis-Marie Émile Leménil⁶⁷, um arquitecto pouco conhecido que construiu também os edifícios de apartamentos onde o teatro está inserido.

Praticamente único⁶⁸ é o esqueleto escondido debaixo de uma decoração em vermelho e ouro que só vagamente percebemos, a sua forma. A convencional ferradura de cavalo do teatro à italiana foi alongada no eixo paralelo ao proscénio, ao contrário do que é habitual, transformando a área central de jogo numa elipse com uma frente inesperadamente distendida em relação à caixa de palco.

Numa investigação do arquitecto Joseph Filippi estava incluído o estudo de 1765 de Charles-Nicolas Cochin, que apresentava os desenhos de um teatro baseado numa elipse transversal, juntamente com um texto que explicava as vantagens desta forma. Ela aproxima o espectador do actor gerando uma intimidade maior, sendo que o avanço da cena na direcção da plateia é feito numa área muito maior, intensificando a experiência de junção deste dois territórios no mesmo espaço. Também reforça as capacidades acústicas desta disposição, pois há menos espaço para as vozes se perderem nas laterais, e menos profundidade para a vibração do eco, os actores podem assim usar um tom de voz o mais natural possível em vez do reconhecido teatral, no sentido de terem que se fazer ouvir.

O plano de Cochin influenciou o desenho deste teatro na sua forma geométrica, completa e unificada, especialmente num dos seus traços mais distintos que são as duas paredes lisas, laterais ao arco do proscénio que se assumem como contrafortes, difusores acústicos que também enquadram o espaço. Elas pertencem ao mundo da cena mas também ao mundo da audiência, permitindo a passagem útil e um uso flexível. No

⁶⁷ Ele estudou na escola de Belas Artes em Estrasburgo, o que pode ter influenciado a parte mais comum do edifício, uma vez que algumas características se podem encontrar em diferentes teatros parisienses da mesma época como a decoração, os camarotes, o primeiro balcão e inclusivamente os moldes de gesso que unem os elegantes arcos da cobertura com as estreitas e esguias colunas de ferro.

⁶⁸ Só existia um único teatro construído a partir desta elipse transversal o *Théâtre Historique* de Alexandre Dumas, que apesar de demolido, foi incluído como uma eficaz solução em desenvolvimento, ainda imperfeita, num compêndio de Joseph Filippi, com princípios organizativos para o edifício teatral, a que o arquitecto teve provavelmente acesso.

projecto de Cochin este detalhe foi habilmente resolvido em duas cenas menores, paralelas como se fazia ao gosto da época.

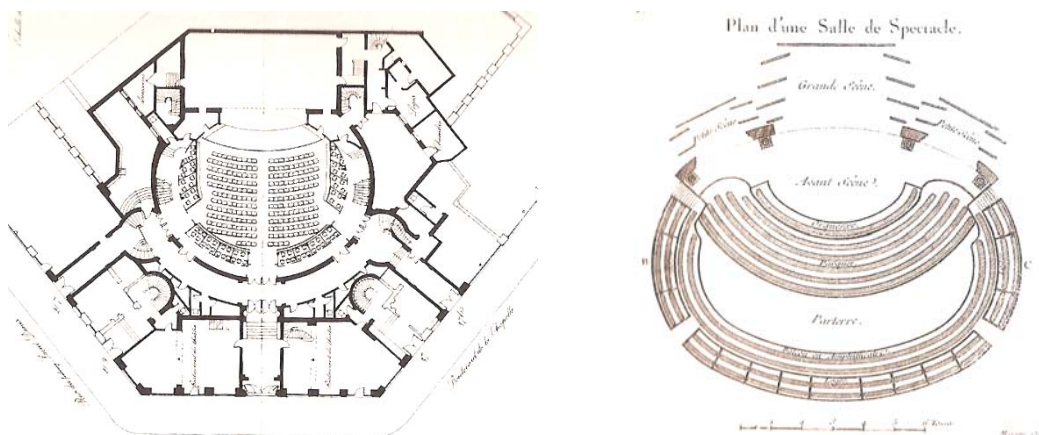


Fig.40 e 41 – Planta original do Théâtre des Bouffes du Nord e do estudo de Charles-Nicolas

Esta definição transforma-o num híbrido, à frente do seu tempo, entre um espaço unificado para um repertório íntimo e um espaço para a satisfação do jogo cenográfico ilusionista em profundidade. É curioso perceber que esta invenção tem ecos na história que remetem para o teatro Olímpico de Andrea Palladio em Vicenza⁶⁹ (fig.12 e 13), onde este utilizou esta configuração depois de ter estudado as propostas de Vitruvius (fig.9), baseadas nos teatros gregos e romanos, mas ao não dispor de espaço suficiente para os aplicar, resolveu encolher e distorcer ligeiramente a mesma proporção usando um diagrama comparável.

É interessante perceber que a história que este edifício reivindica pode ser lida em várias mutações da sua forma, demonstrando a possibilidade concreta que as diferentes tipologias de definição entre territórios de encontro, ainda podem falar e construir lugares teatrais actuais. Se por um lado o teatro de Palladio é típico da evolução da tipologia antiga que o esquema 1 apresenta (pág.42), da genealogia teatral aqui documentada, por outro o desenho de Cochin lembra-nos os cenários múltiplos do esquema 4 (pág.56).

No meio deste conjunto de interferências e exponenciando a ligação ao teatro comunitário grego que tanto agradou a Brook, algumas mudanças significativas foram

⁶⁹ A Academia Olympian em Vicenza pediu ao arquitecto para projectar um teatro interior permanente para as suas incursões no drama clássico numa mansarda existente, confinada pelo complexo em redor, num espaço estreito onde não cabia o círculo perfeito de Vitruvius. Curiosamente depois desta obra, o diagrama original foi aplicado pelo mesmo arquitecto numa obra posterior para um teatro temporário em Veneza.

introduzidas. Foram tomadas duas decisões fundamentais, a de que actores e audiência deveriam estar juntos no mesmo espaço e que o volume de lugares sentados deveria estar ao mesmo nível da superfície de actuação, sem separação da cena.

Para tal, o chão da antiga plateia foi nivelado pelo pavimento do palco e a nova plateia⁷⁰, num pequeno anfiteatro em direcção ao primeiro balcão, foi recuada, fazendo do espaço central fora do arco de proscénio o cerne da acção. A acção passa-se notoriamente próxima da audiência, onde o lugar mais afastado do agora palco central entre os duzentos e cinquenta lugares da plateia⁷¹ do primeiro plano, só dista dez metros, sendo a área de representação definida pelo início da primeira fila da mesma sem qualquer barreira.

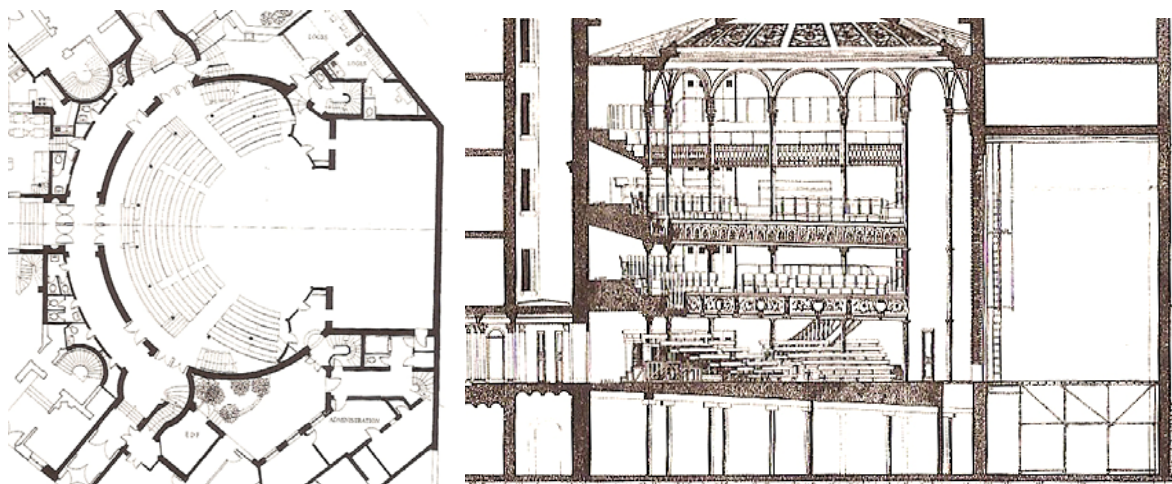


Fig.42 e 43 – Planta e perfil do Théâtre des Bouffes du Nord depois da recuperação de Brook

Uma das suas características mais marcantes é a falta de elementos entre a escala humana e a do grande edifício, e que por isso coloca numa relação poderosa o ser humano envolvido por um espaço que vai além dele, vasto e distante. O seu palco profundo de dezassete metros é uma bolsa poderosa de respiração por detrás da cena central, que a energiza e que por contraposição lhe dá um lugar de destaque, reforçando

⁷⁰ A plateia foi criada de forma a banir qualquer hierarquia social que lá se pudesse espelhar, inclusivamente vendendo todos os bilhetes ao mesmo preço, o que significou que todos os lugares asseguravam uma experiência, não necessariamente igual, mas digna o suficiente para ser usado, a consequência desta e de outras estratégias foi uma diminuição significativa no número de lugares da nova organização.

⁷¹ Existem mais lugares nos balcões, que continuam o mesmo sistema de relação com a sala, perfazendo um total de quinhentos lugares num espaço que na sua origem levaria pelo menos o dobro, mas agora restaurado numa escala completamente diferente.

a presença humana e o efeito teatral através da grandiosa verticalidade, reforçada pelas paredes laterais que vão desde o chão até ao tecto sem interrupção.

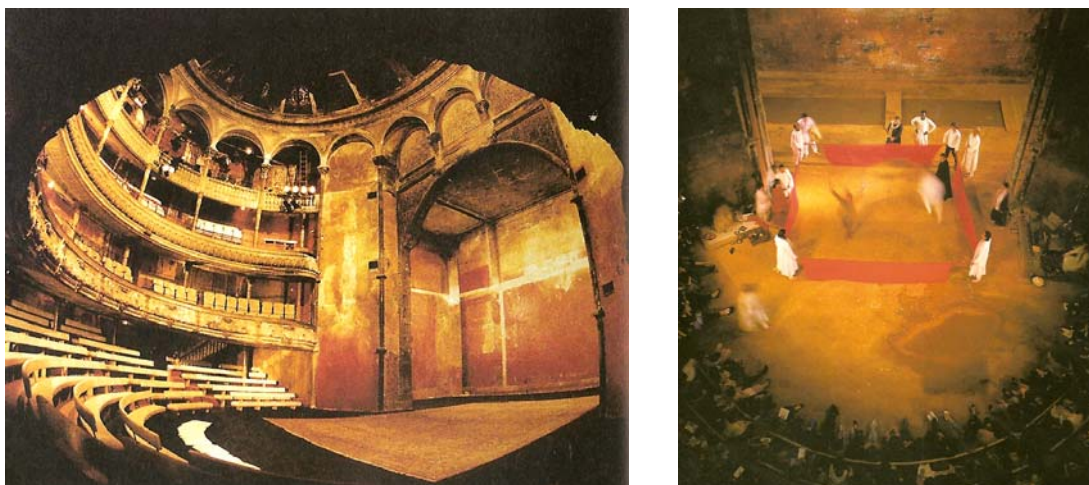


Fig.44 e 45 – Vista da sala do Théâtre des Bouffes du Nord e representação de *Mahabharata*

O arco do proscénio em vez de cortar o mundo da representação tem um papel de portal flexível, não mais uma moldura para uma imagem, mas uma divisão flexível, que em combinação com a iluminação faz o espaço cénico adensar, aumentar ou restringir, referenciando sempre o chão como a plataforma comum, a base da experiência, a materialização da união. Para Brook, a redefinição no interior da fórmula convencional pode mesmo fazer descobrir outras sínteses espaciais.

Through this, something very interesting is happening architecturally speaking, and I don't think anyone could have invented it from a theoretical standpoint. There is a new principle that could be used, which is that of a double-depth theatre space...There is a great psychological difference between someone at the back, the middle and the furthest forward point in that particular area. Then the second zone has the very back, the middle and front; but, because this is always framed, the impression of distance is greatly increased wherever one goes.

There is a curious perspective which means that, if you walk backwards in the first space, one goes in filmic terms from close-up into full figure; then, as you go back beyond the proscenium, you suddenly go into a long shot – a device that we used very much in *The Mahabharata*. (apud Todd 2003: 27)

O Teatro Bouffes du Nord foi a partir de 1974 o pólo de trabalho e de pesquisa desta companhia, onde foram pensadas de raiz dezoito produções de Peter Brook, ancoradas na identidade deste local. Cada vez que o grupo saía para tournée, na busca de uma enorme variedade de espaços de apresentação, estes eram parcialmente transformados a partir de uma lógica que descendia do espaço origem. Por sua vez, cada

uma destas viagens trazia uma série de novos pontos de vistas, materiais e formas de fazer, que continuavam num envolvimento e num diálogo com a restante criação.

O processo de exploração espacial não começou contudo na descoberta deste teatro em Paris, ele foi um desenvolvimento vital e maduro numa busca que o Centro Internacional já vinha a desenvolver desde os anos sessenta. O grupo de Brook encerra uma vasta experiência numa outra posição face ao lugar teatral contemporâneo, os lugares encontrados, muito mais que não convencionais, são totalmente inesperados.

More than forty years ago it was clear to me that space is of vital importance in any theatrical gathering, in that it can kill or nurture a vital rising to another level of perception. The search for all the possible ideal, ephemeral, lasting, clear, obvious and unexpected forms that a theatre could take became an obsessive quest – something no less important in our research than the work of the actor or the work on the text...a vast field of surprises and discoveries opened itself up as soon as we sincerely faced the question: “What should a theatre be?”. (apud Todd 2003: 35)

Uma das primeiras grandes viagens feitas pelo Centro Internacional de Pesquisa Teatral foi uma experiência de três meses no Irão em Junho de 1971, a convite do Festival de Shiraz. Foi o primeiro espectáculo público num evento internacional, e este tempo destinava-se a recrutar alguns actores iranianos que se juntariam ao grupo parisiense num espectáculo invulgar. O objectivo de Peter Brook e do poeta britânico Ted Hughes com quem colaborou, era criar uma representação baseada no mito do Prometeu, usando Grego antigo, Latim, Avesta e Orghast, uma linguagem inventada e escrita por Hughes e desenvolvida com os actores. Ela acabaria por dar o nome à peça, que se representou em Shiraz e Persepolis. Os criadores queriam testar o poder de comunicação destas línguas mortas ou ocultas, apenas através dos sons, a sua estrutura escondida.

Para a encenação deste propósito foi criado um projecto cenográfico para Persepolis, entre as tumbas reais de Zoroastrian, criação de Jean Monod. Consistia no desenvolvimento de uma estrutura metálica cúbica, que se podia rodar, desdobrar e deslocar em carris sobre o local histórico, suficientemente grande para conter uma audiência de 1500 pessoas.

Este projecto revelou-se excepcionalmente dispendioso de construir, e já com uma versão mais modesta em mente, a equipa deslocou-se ao local pensado para a actuação, os túmulos de Artaxerxes cortados na rocha, para ver como ficaria no local.

Ao testar a acústica do local previamente idealizado para o cubo cenográfico, a equipa foi surpreendida pelo seu comportamento problemático. Porém, o terraço em frente da fachada dos túmulos, entre paredes triangulares cortadas na pedra da montanha, tinha uma qualidade de som excelente, assim como uma vista sobre as ruínas de Persepolis. Adivinhou-se então a possibilidade da audiência se deslocar através do cubo, no final do espectáculo, e passar para o terraço enquadrado pelo portal do túmulo para um final mais apoteótico.

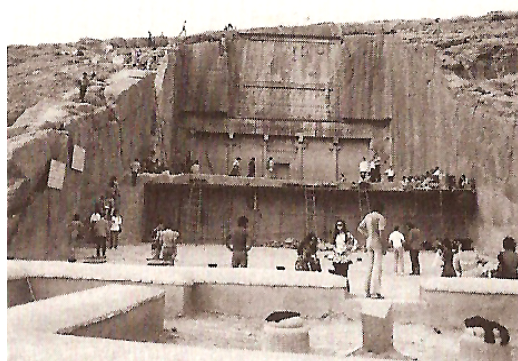


Fig.46 e 47 – Preparação da peça *Orghast* nos túmulos de Zoroastrian e na falésia de Naqsh-e-Rustam

A equipa visitou também outro local, relativamente próximo, a falésia de Naqsh-e-Rustam, com duzentos metros de largura e dezasseis metros de altura. A rocha é perfurada pelos túmulos acima do solo e nesta fenda, para o espanto de todos, a voz de um actor podia ser ouvida perfeitamente no chão a cem metros de distância. A atenção ao espaço e às suas potencialidades fez despertar a hipótese de lá actuar, mas esta apresentava dificuldades técnicas de luz e electricidade, e perante elas, o projecto cresceu fazendo das fraquezas força.

Brook propôs fazer a peça em duas partes, para que a segunda pudesse ser representada de manhã, aproveitando a luz do dia e dispensando a necessidade de electricidade.

Decidiram então fazer a primeira parte da peça ao fim do dia, iluminada por archotes carregados pelos actores no primeiro túmulo visitado, de Zoroaster, um sítio de mistério, excepcional para um trabalho íntimo, e a segunda parte ao amanhecer, depois

de o público ter ido a casa e voltar, na falésia de Naqsh-e-Rustam, um local para grandes vozes e grandes gestos⁷².

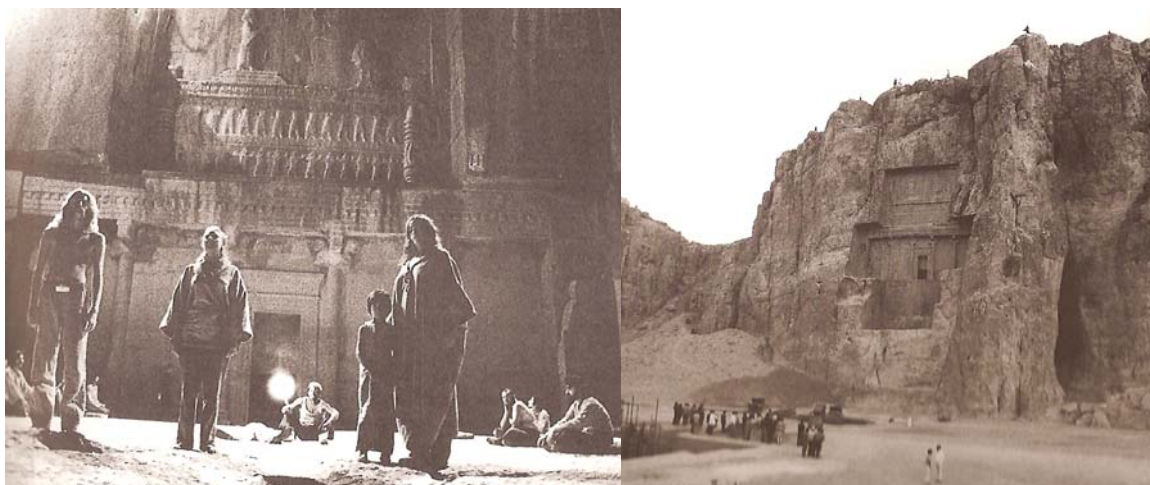


Fig.48 e 49 – I parte da peça *Orghast* nos túmulos de Zoroastrian e II parte na falésia de Naqsh-e-Rustam

O lugar teatral, aqui constituído por duas ambiências opostas e complementares ditou o abandono total da estrutura cenográfica de Monod e o local foi integrado na vivência do drama, determinando a estrutura da representação e o tom do texto. Brook enuncia essa capacidade e potencialidade que o espaço pode despoletar, se o entendermos como aliado:

...the best we can do in designing and lighting a set turns out to be: nothing at all...It's not a process of building, but of destroying obstacles that stand in the way of the latent form. (apud Todd 2003: 43)

Como se pode perceber, uma quantidade significativa de energia de muitas pessoas foi dispendida para que este acontecimento tivesse lugar, especialmente ao nível de esforços diplomáticos e autorizações governamentais, no sentido de conjugar um evento teatral deste porte com um país de cultura e padrões complexos e um local arqueológico. Peter Wilson escreveu sobre a peça: “Perhaps the best thing about the concept as a whole is the use of place.” (apud Todd 2003: 46)

⁷² A cena utilizou toda a dimensão natural do lugar agora cenográfico, fazendo com que a chegada do público se integrasse numa procissão em toda a largura antes de parar no terraço central, e a ascensão pelo penhasco dos actores no final da representação.

As descobertas espaciais desta campanha tiveram bastante impacto no trabalho posterior da companhia, mais concretamente numa série de representações em pedreiras abandonadas (pág.39). Em comum tiveram o uso de níveis múltiplos, a estética de uma rocha como pano de fundo da acção e o uso das diferentes alturas do dia. A sua ligação prende-se especialmente no uso dos espaços quase como foram encontrados, com acréscimo de equipamento técnico e alguns objectos cénicos, mantendo as suas identidades específicas e associações históricas, ligadas intimamente com o reportório em cada uma delas apresentado.

Esta ligação entre a dramaturgia e o local é uma das formas de repensar o lugar teatral, já defendida e antevista por Reinhardt:

Il n'existe pas une forme de théâtre qui serait la seule forme réellement artistique. Faites jouer de bons acteurs aujourd'hui dans une grange ou dans un théâtre, demain dans une auberge ou à l'intérieur d'une église, ou même, par le diable, sur une scène expressionniste, si le lieu correspond à la pièce, le résultat sera merveilleux. (*apud* Bablet 1966: 22)

A questão do lugar não é por isso uma questão que possa ser colocada isoladamente, ele está envolvido num projecto de intenções globais, traduzindo necessariamente uma estética e uma dramaturgia que nele possa ser espelhada.

Mais pour quelle dramaturgie? Question chef, qui se pose à propôs de toutes les tentatives d'architectures nouvelles et sur laquelle il nous faudra bien revenir. (Bablet 1966: 21)

Cada criador carrega com ele o sonho de um lugar cénico que lhe parece mais susceptível de se adaptar às obras que produz. Os mais convictos de uma missão que destaque o seu papel na sociedade do seu tempo, sonham em abordar os meios de reencontrar e de reconfigurar um público verdadeiramente ligado às transformações que se podem operar, e para tal utilizar os meios mais eficazes para o surgimento dessa nova ordem.

Segundo alguns, as formas rígidas que os teatros tradicionais apresentam limitam as possibilidades de expressão do encenador e jogam frequentemente na relação com o público, como uma cláusula de reprovação e distanciamento. Se os grupos triviais não vão ao teatro, as estruturas do lugar teatral tradicional podem constituir um dos motivos, que não sendo o principal, têm um papel importante no afastamento do público.

Nestas circunstâncias, compreende-se que os criadores procurem fugir à edificação do teatro tradicional, onde a procura de novos lugares cénicos, permite esperar mais directamente uma resposta do público, oferecendo ao encenador uma maior liberdade de provocar esse público.

O sucesso destas manifestações são de múltiplas razões, procuram o público em sua casa, acolhem-no nos sítios que lhes são familiares, ou exercem sobre ele indiscutível atracção, onde a ligação entre actor/espectador não se faz somente durante o espectáculo.

Num dos casos mais paradigmáticos, no Festival de Avignon, Jean Vilar tentou que os preparativos do festival fossem incluídos nos trabalhos gerais da cidade. Como em outros antes dele, o teatro encontra o seu carácter de festa excepcional e o local cénico ao ar livre é como ele sublinha, um lugar onde o ambiente desperta o actor e o espectador.

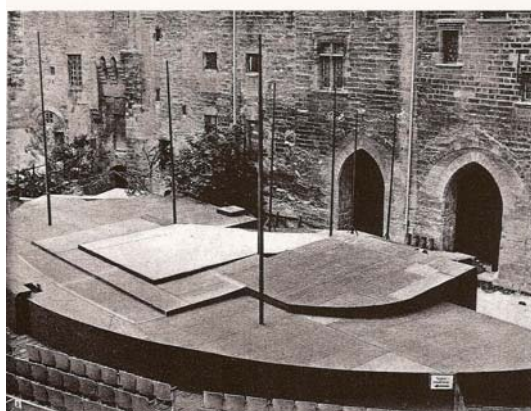
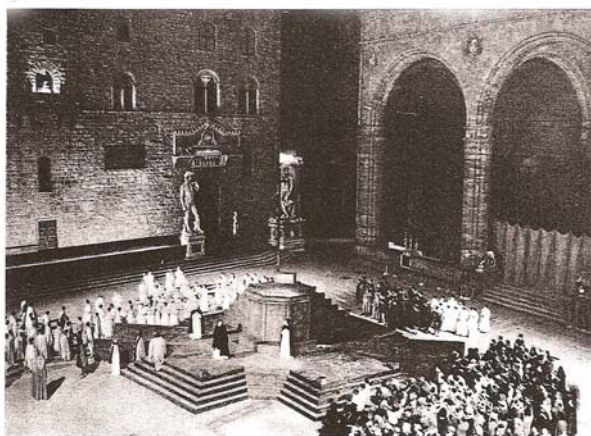


Fig.50 e 51- Encenação de Jacques Copeau ao ar livre, em Florença (1935) e Festival de Avignon, encenação Jean Vilar (1957)

O verdadeiro laboratório da procura actual, em matéria de arquitectura teatral, cresce nas cenas temporárias de plateias tubulares desmontáveis, em que se põe e dispõe para organizar a configuração da sala que não é sala, marcando a configuração dos lugares e a necessidade de uma nova abertura dramática. O ponto de partida desta nova procura é a liberdade conquistada pelo criador dramático e a possibilidade de realizar experiências das mais diversas formas, com as mais diversas disposições da

assistência/cena, encontrando estas e aquelas que melhor respondem às necessidades pontuais de cada apresentação.

A procura de lugares cénicos renovados e mutáveis não se faz só de forma pontual, a relação da envolvente com um possível construído pode ser espelhada em alguns teatros de cena anelar, que ao efectivar um auditório, território para o público, dotam todos os espaços à volta com a capacidade de serem território da acção, explodindo os limites do teatro pela marcação única do antigo *Theatron*, o lugar para ver.

Certos auditórios giratórios como o de Tampere na Finlândia ou o de Krumlov na Checoslováquia propõem infinitas facilidades técnicas, já que através do movimento giratório do auditório, o espectador se encontra sucessivamente defronte de diversos lugares cénicos.

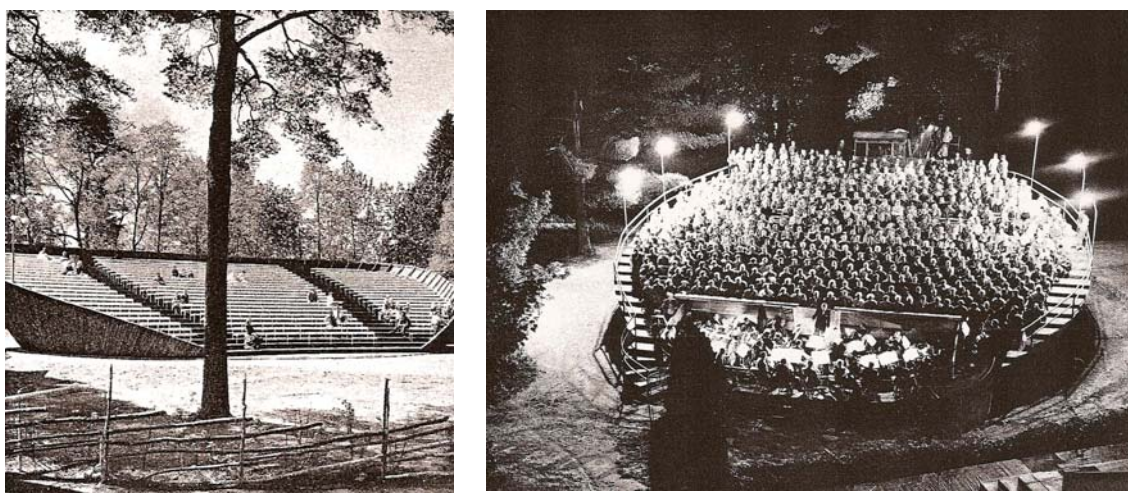


Fig.52 e 53 – Auditório rotativo de Tampere, na Finlândia (1959) e Krumlov, na antiga Checoslováquia (1958)

Para alguns arquitectos e encenadores, o teatro de sala rotativa responde já a um projecto cénico maior e mais particular: dotar o espaço teatral de uma flexibilidade infinita, modificar constantemente as posições relativas dos actores e dos espectadores, utilizando por exemplo o movimento da plateia como um elemento de expressão dramática, fazendo agir dentro de uma liberdade quase total e impulsionada pelas mais diversas técnicas recentes, acções dramáticas, sonoras e cinematográficas.

Será esta procura possível num teatro fechado? Dispomos nós de um instrumento que permita adaptar esta relação público/cena com a capacidade volumétrica de uma sala, respondendo ao sabor da liberdade de meios e ideias de representação que poderá acolher?

Denis Bablet reivindica a possibilidade de nascimento deste laboratório de pesquisa que possa tomar todas as formas e assim participar nos sucessivos passos da criação da representação, funcionando como um pertinente balão de ensaios para a investigação teatral.

Aurons-nous un jour le laboratoire de recherche dont la nécessité se fait de plus en plus sentir, cette salle où l'on pourra peu à peu donner forme à une architecture théâtrale qui réponde à des besoins réels. Nous attendons encore que l'Etat prenne en ce domaine, comme en tant d'autres, ses responsabilités. (apud Bablet 1966: 23)

E se propomos a ocupação de espaços encontrados, ou em oposição, cada criador procura estruturar o espaço correspondente ao seu trabalho, seremos nós capazes de construir um edifício Teatro, reconhecido pela população, que possa ser casa de vários criadores e espelhar o nosso tempo, sem se tornar obsoleto de uma criação para outra? Será que a sociedade já não pode pensar no teatro como um Edifício, mas apenas como uma acção que se dispersa indefinidamente pela cidade?

Roger Planchon, em 1959, declara a necessidade de um espaço acima de tudo de trabalho, onde os próprios criadores possam intervir, necessidade sentida por vários agentes da classe artística.

Les architectes aujourd'hui construisant un théâtre, cherchent à créer un outil fixe. Or, nous avons besoin d'un outil peut-être plus sommaire, mais susceptible de transformation. Nous sommes partisans à l'heure actuelle d'une architecture permettant la recherche d'un théâtre futur sur le plan architectural. Que l'architecte pousse son travail jusqu'au point où il nous laisse entre les mains un instrument de travail sans forme préconçue, que là les scénographes, les metteurs en scène, les comédiens, les décorateurs, travaillent pendant un certain temps; après quoi, sur des expériences on pourra peut-être dégager des règles et des constances pour un architecture définitive. L'Etat devra accorder une tolérance sur la réglementation de sécurité permettant justement ce théâtre de recherche. La création par l'Etat d'un tel instrument de recherche est une nécessité, le théâtre privé ne possédant pas les moyens de se consacrer à la recherche. (apud Bablet 1966: 23)

Este novo teatro deveria inserir-se no mapa das necessidades da comunidade teatral, um espaço que não tenha uma forma determinada, um lugar gerado pela transformação, onde a arquitectura não fixa de forma racional ou estética a actividade em transformação, mas permite a sua consolidação em formas alternadas, possibilitando

o seu crescimento em direcções particulares e distintas; um teatro que se sonha não imóvel no tempo.

É então o teatro adaptável, que nos fornece uma resposta afirmativa ou pelo menos interpretativa desta vontade. Não deixa de ser digno de registo, que apesar desta fórmula ter ganho uma nova importância na última metade do século, não só do ponto de vista artístico como económico, a sua necessidade já se fazia sentir, ou a vontade da sua existência, desde as primeiras explorações do espaço teatral.

Em 1922, Gordon Craig, ao visitar uma exposição internacional de teatro em Amesterdão para a qual foi convidado a participar, ao confrontar-se com diversos projectos de teatros presentes, escreveu na margem do catálogo:

Une...nécessité m'apparut: le théâtre doit être un espace vide avec seulement un toit, un sol, des murs; à l'intérieur de cet espace il faut dresser pour chaque nouveau type de pièce une nouvelle sorte de scène et d'auditorium temporaire. Nous découvrons ainsi de nouveaux théâtres, car chaque type de drame réclame un type spécial de lieu scénique. Tenter de mettre du vieux vin dans de nouvelles outres et du vin nouveau dans de vieilles outres, telle a été notre erreur dans le passé.(apud Bablet 1966: 23)

Nesse mesmo ano Adolphe Appia escreve *Monumentalité*, onde inclui um texto a que chamou “Propos d’un architecte étranger sur la construction d’un théâtre populaire”, onde visiona para o teatro do futuro, “...les possibilités les plus variées d’agrandissements et de transformations.” (apud Bablet 1966: 23)

Na esteira destas intenções, surgem teatros que se pautam pelo espírito formativo onde a transmutabilidade se revela como o acto organizador do próprio espaço, da sala e da sua dualidade, sendo que esta decisão/concepção passará a ser incluída na especificidade de cada proposta artística que lá residir.

Esta forma de pensar e realizar faz perdurar a explosão do espaço do palco que se iniciou no século XX, não sendo mais o teatro uma casa de restrições imperiosas, mas pelo contrário, um local de libertação e evasão.

O criativo Réne Allio projectou um teatro inteiramente transformável que tem a particularidade de poder conter quase todas as disposições desejáveis. Apesar de nunca ter sido construído, este projecto é uma extensão de uma lógica que já se espalha há algum tempo, fruto do momento em que as pesquisas substituíram as certezas como ancoradouro do trabalho artístico.

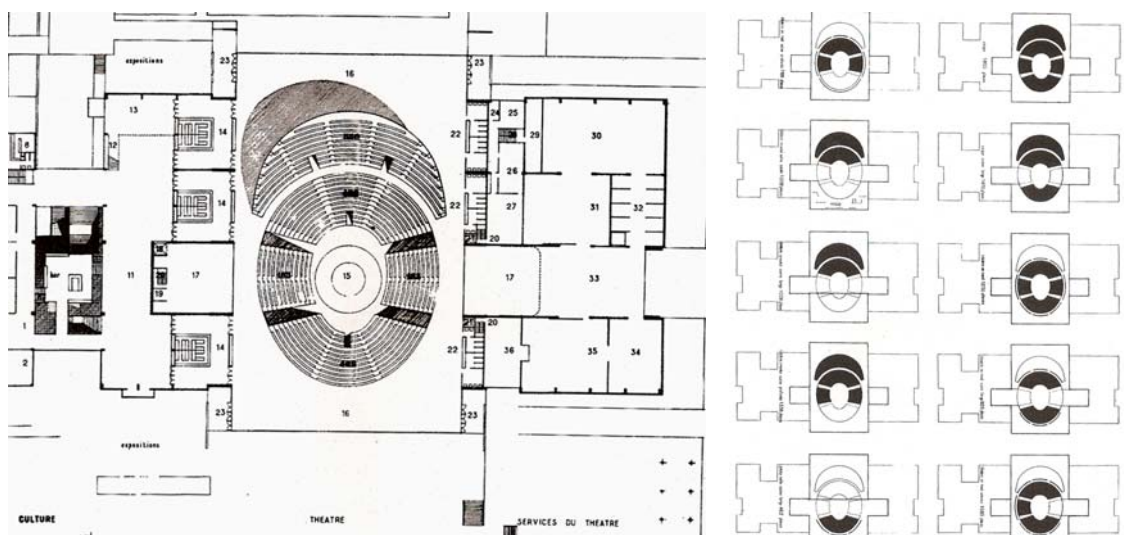


Fig.54 e 55 – Planta do Teatro Transformável de René Allio e variações da relação plateia/cena

O lugar teatral é definido por uma plateia total que na sua configuração máxima dá origem a um teatro em arena, mas que ao ser parcialmente retirada, numa combinação com as suas diferentes secções, pode dar origem a uma enorme variedade de cenas desde a mais convencional à mais peculiar.

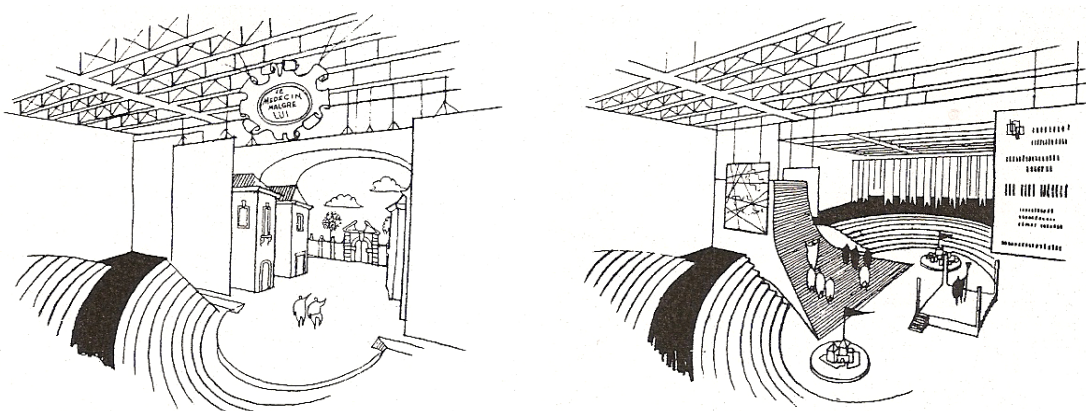


Fig.56 e 57 – Perspectiva de duas versões de cena no Teatro Transformável de René Allio

O teatro adaptável permite não somente organizar livremente o espaço cénico, como escolher entre várias soluções de vínculo entre o público e a cena, para que o espaço se adapte melhor às necessidades duma obra e da sua encenação, e não o inverso. Para todas as obras que não foram escritas para a cena à italiana e também para essas numa visão renovada, trata-se da possibilidade de escolher um lugar teatral onde as características gerais e as suas ligações internas estão efectivamente próximas do lugar cénico imaginado.

Esta tipologia não é apenas testada de um ponto de vista teórico ou académico⁷³, apesar de várias universidades já terem optado por um teatro adaptável, mas também dentro de uma lógica institucional, como o caso do Teatro Nacional de Mannheim, na Alemanha, onde o arquitecto Weber dotou o edifício de uma pequena sala transformável que Piscator inaugurou com a encenação de “Brigands” de Schiller.

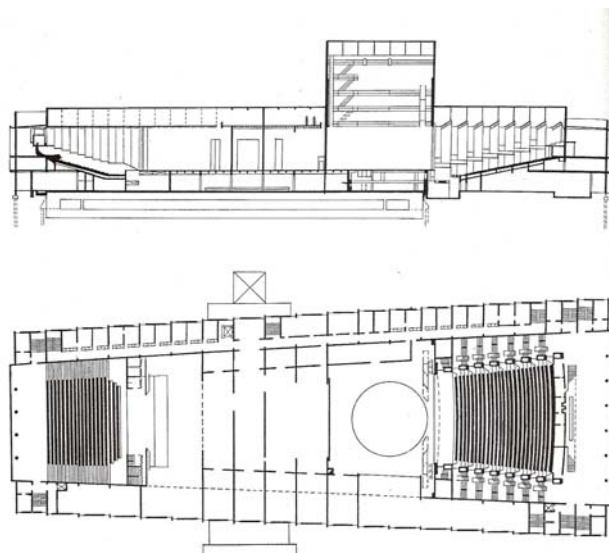


Fig.58 – Planta e perfil do Teatro Nacional de Mannheim, arq. Weber (1957)

Este edifício organiza o espaço de apresentação em duas salas com carácter diferenciado que podem assim gerir a diferente programação de forma metódica e consonante as necessidades dos seus utilizadores. De um lado um auditório tipicamente funcionalista, ao estilo de Bayreuth, com maior número de lugares e com uma simbologia mais ligada a projectos já instituídos, o grande auditório para as grandes produções. Do outro, uma sala ao serviço das novas criações e da experiência, com temporadas mais pequenas e com público mais reduzido, não obedecendo a uma fórmula institucionalizada mas à possibilidade de mutação, pautando-se pela capacidade de metamorfose. O curioso é que estas duas fórmulas de pensar a utilização do espaço estão voltadas uma para a outra, ligadas através do espaço do palco, maximizando assim as capacidades técnicas das áreas e a flexibilidade de trabalho.

Quanto à sala transformável, ela pode ser ocupada por um conjunto de plataformas, estrados e bancadas que lembrando os festivais ao ar livre configuram com variáveis intermináveis o jogo teatral.

⁷³Efectivamente num meio vocacionado para a experiência e para a diversidade de acontecimentos como uma universidade faz sentido um espaço que possa ser utilizado em várias possibilidades estudadas e experimentadas como o teatro *à italiana*, o teatro isabelino, ou teatro circular, e outras cuja prática poderá desenvolver.

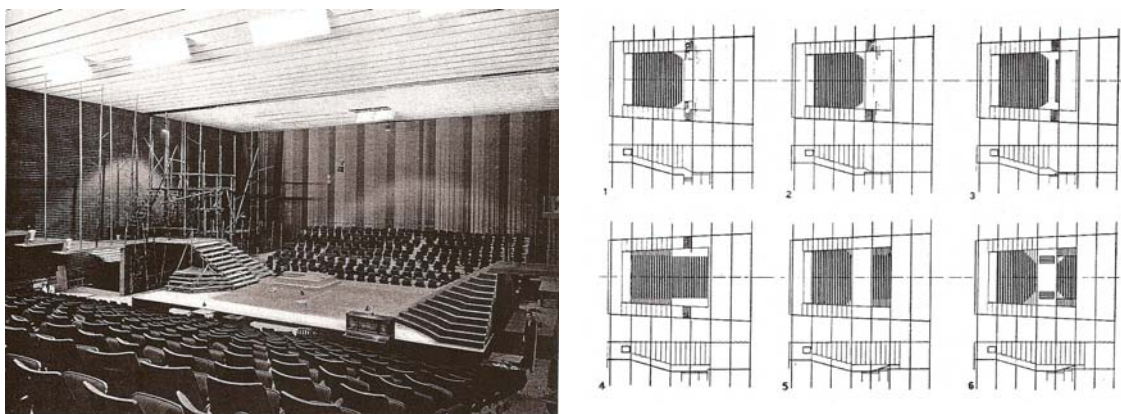


Fig.59 e 60 – Vista e esquemas das possibilidades de composição da pequena sala transformável do Teatro de Mannheim

Sabemos a importância que a disposição cénica tem na criação de um dispositivo visual que possa integrar uma encenação, e sabemos como as escolhas sobre ela definem uma ambiência desse espaço, que comunica artística e tecnicamente sobre a natureza da peça em cena.

Por isso a abertura à procura contemporânea justifica-se cada vez mais nas vertentes dramáticas, cénicas e arquitecturais, espelhando-se na extraordinária abundância de realizações, de projectos, de ideias, e de princípios a que nos propusemos explorar no século anterior e no que se segue.

Quando Wiles escreve *A Short History of Western Performance Space*, decreve três convicções que o direccionaram neste empreendimento. O primeiro é que haverá com toda a certeza novas formas em construção, o segundo é que a melhor forma de compreender o presente é olhar para o passado, e a terceira é que o teatro deve ser experimentado e já não apenas olhado, pois assim reiteramos um olhar distanciado mas não experimentado. A ligação entre espaço, acção e público cresceu em todo o seu vigor, não podendo mais o teatro considerá-la como um factor secundário num sistema de coordenadas que ele ajuda a intensificar e que individualiza a actividade, por isso a incursão de Wiles nos espaços teatrais da história define-se desta forma: The context for a history of performance space is a history of *space*. (Wiles 2003: 5)

Por tal ligação parece-me significativo, que depois da espacialidade da cena, e do lugar teatral, se busque as noções de espaço que os fizeram nascer.

2. A primazia da espacialidade

2.1- O espaço ganha um novo espaço

No último século a noção de espaço ganhou de forma inequívoca uma importância ímpar e decisiva nas diferentes dinâmicas humanas, influenciando intensamente a produção humana, desde a nossa forma de pensar o mundo à forma de agir, desde a filosofia às artes plásticas e claro, ao teatro.

Este conceito passou a ser objecto de estudo, valor fundamental, item a considerar ou até mesmo responsável comportamental. Uma série de pensadores dedicou-se ao seu estudo, não só do natural campo da geografia, como da filosofia e da antropologia. Também se manifestou em muitos outros campos desde a história até à política, com alguns dos autores que o trabalharam, em determinadas épocas, a reivindicarem uma possível ciência do espaço.

Se pensarmos na geografia como o reflexo da curiosidade das pessoas sobre as desigualdades entre as diferentes partes da Terra, é natural que o espaço se insira antes de mais como elemento agregador, o que levou os geógrafos até meados dos anos sessenta a preocuparem-se sobretudo com processos de descrição, inventariação e especificação dessas divergências em grande detalhe. A preocupação central era a região e não o “espaço”⁷⁴.

A influência da Geografia Humana foi importante para geógrafos como Carl O. Sauer, que, em função das suas opiniões sobre a noção de espaço, rejeitou a ideia institucionalizada e defendida por figuras como Ellen Semple, que uma dada cultura urbana era resposta a dados ambientais prévios, ou seja o espaço determinava a sociedade e a cultura. Ele vem chamar a atenção para a igual importância da cultura, como um dos agentes transformador do espaço ambiental onde está inserida, e não apenas como consequência.

Esta ideia de reciprocidade veio de vez intensificar a problematização deste factor, que havia sido dado por adquirido ao longo de séculos. As discussões teóricas sucederam-se, diversas e contrárias, e as teorizações foram formando e construindo

⁷⁴ Uma grande influência nessa disciplina no final do século dezanove foi a tradição francesa da *géographie humaine*, associada a Vidal de La Blanche, que enfatizou a distinção entre espaços em particular, influenciando mais tarde a problematização da ideia de lugar.

sucessivas leituras sobre a importância do espaço e do lugar, na construção cultural, social, económica e política da sociedade nos anos mais recentes.

Ao longo de décadas, estas ideias ora se enquadraram em diferentes tradições intelectuais estabelecidas, como o Positivismo⁷⁵, a Fenomenologia⁷⁶, o Marxismo⁷⁷, ou o Feminismo⁷⁸, ou participaram na construção de novos discursos, relacionados com as concepções do Pós-estruturalismo⁷⁹, do Pós-colonial⁸⁰, do Pós-moderno⁸¹, ou ainda de teorias subalternas como as desenvolvidas em relação com a progressiva conquista e afirmação das diferenças do indivíduo, como a *Queer Theory*⁸².

A centralidade que o espaço ganhou na relação com as teorias sociais, fez com que em áreas como a sociologia, os estudos culturais ou os estudos literários, se reconhecesse uma mudança designada como *Spatial-Turn*, uma ruptura que levou mais tarde autores como Edward Soja, Stuart Hall, Michel Foucault ou Raymond Williams, a considerar o espaço como conceito fulcral para entender os fenómenos sociais e culturais.

A ideia de globalização e de sociedade de informação acabou por trazer para o centro do debate social, político e económico da contemporaneidade, os conceitos de espaço e lugar, influenciando pensadores prestigiados como Jean Baudrillard, Anthony Giddens, ou Paul Virilio. Crang and Thrift chegam mesmo a dizer que o espaço é o *everywhere* do pensamento moderno.

⁷⁵ Filosofia que sugere que as leis universais e as suas explicações podem ser construídas através de repetidas observações e medições científicas. Ligada à investigação objectiva e independente.

⁷⁶ Ramo da filosofia nascido na segunda metade do século XIX, a partir das análises de Franz Brentano sobre a intencionalidade da consciência humana. Trata de descrever, compreender e interpretar os fenómenos relativos à consciência, entendida como uma actividade constituída por actos de percepção, imaginação e especulação.

⁷⁷ Vasta perspectiva ligada à primazia das relações capitalistas na estruturação social e económica da vida, baseada nas ideias de Karl Marx.

⁷⁸ Conjunto de abordagens que procuram explorar a forma como as questões do género vêm favorecendo o homem, na esfera privada, quer pública.

⁷⁹ Conjunto de posições teóricas que problematizam o papel da linguagem na construção de conhecimento e do sujeito. Contrariamente às posições Estruturalistas, que vêem o mundo como uma construção fixa de formas de linguagem, privilegiam a linguagem e o texto como algo escorregadio, instável e em mutação.

⁸⁰ Abordagens que procuram expor o legado eterno da era colonial para as nações que foram ocupadas pelos colonizadores, com ênfase nos seus efeitos materiais e simbólicos. Os pós-colonialistas estão principalmente preocupados com as noções de interior ou inferioridade mapeadas após relações de exploração de diferentes escalas.

⁸¹ Termo também usado para descrever alguns períodos artísticos, refere-se à lógica de uma determinada época e aos métodos necessários para a pensar e entender. Associado a uma ruptura da ordem e a um progresso garantido e racional, está geralmente relacionado com ideias de diferença, fluidez e flexibilidade.

⁸² Abordagens e práticas que visam expor e desafiar a produção de um conhecimento heterossexual em larga escala, demonstrando como a homofobia está implícita nos espaço e práticas do dia-a-dia. Associam-se muitas vezes a estilo e modelos de investigação que enfatizem a subjectividade do sujeito.

Apesar da aparente base comum partilhada pela geografia física e humana, a sua exploração do papel constitutivo do espaço na construção do mundo à nossa volta não é assim tão idêntico⁸³. Doreen Massey é uma das autoras que atribui à geografia física, o ainda persistente e predominante conceito de espaço absoluto, visto como o fenómeno que permite uma qualquer localização num vazio abrangente.

No que respeita à geografia humana, que interiorizou o debate sobre a natureza do espaço e do lugar, desconstruindo e criticando o seu significado ao mesmo tempo que o vai reconstituindo, tende a considerar actualmente que os fenómenos políticos, sociais e económicos são produto de uma localização espaço-temporal, ao seja, é a articulação das inter-relações entre estes dois factores, que define o espaço.

A space exists when one takes into consideration vectors of direction, velocities, and time variables. Thus space is composed of intersections of mobile elements. It is in a sense actuated by the ensemble of movements deployed within it. Space occurs as the effect produced by the operations that orient it, situate it, temporalize it, and make it function in a polyvalent unity of conflictual programs or contractual proximities. (Certeau, 1988 : 117)

E se ainda se pensa no espaço como algo meramente empírico, objectivo, e capaz de ser mapeado, foram os anos 70 que ofereceram de vez a grande transição. O espaço deixou de ser lido como um contentor neutro, ou uma tela vazia, que pode ser preenchida com a actividade humana. Este espaço, é passível de ser mensurado geometricamente, reduzido e encontrado pelo cruzamento de três dimensões. È controlado como pedaço finito e portanto analisado como um absoluto contentor de objectos estáticos, com eventual capacidade de movimento e comportamento dinâmico, sempre exterior a ele, ou seja, um cenário, à frente do qual se desenrola a vivência humana. Talvez pela longa vigência desta concepção, a ideia de cenário ainda está muito ligada a um conjunto estático de presenças plásticas com mero valor representativo, um signo adicionado visualmente à cena, mas que a compõe sem fazer parte dela. Ele apresenta-se restrito à sua materialidade e representação, fundo de um acontecimento, e não um factor activo na sua existência.

Esta visão absoluta que tem tanto de física como de empírica, sugere que o espaço pode ser concebido como algo externo à existência humana, em vez de um participante activo na formatação da vida social, como hoje o entendemos.

⁸³ Apesar das conversas ocasionais e de alguns esforços para unir as disciplinas numa base filosófica comum, de facto a geografia física não abraçou a maioria dos debates teóricos sobre a natureza do espaço e do lugar.

A primeira reserva a este entendimento aconteceu em meados dos anos 50 e 60 do século passado, onde, para combater esta ideia de contentor vazio, uma série de praticantes tentaram uma reformulação através de uma visão positivista. Construíram teorias baseadas em “leis espaciais”, que por sua vez eram baseadas em hipóteses em teste e análises estatísticas⁸⁴, levando a crer que sucessivas experiências poderiam desvendar os mistérios destas relações. Toda esta abordagem reflectiu-se em inúmeras publicações e até mesmo em modelos teóricos espaciais, explicativos da construção de relações, o que levou a história da geografia a descrever este período como “a revolução quantitativa” (*quantitative revolution*).

Ponho mesmo em questão se o entendimento geral em relação ao cenário, não fazendo obviamente generalizações, ainda não estará mais ligado a esta concepção, na medida em que uma breve pesquisa por publicações relativas à cenografia ou ao denominado *stage design*, apresenta-nos um sem número de livros, autênticas enciclopédias de truques ópticos e de como os materializar, sem explicar o que afinal se persegue. E se a ajuda se torna preciosa para edificar uma realidade cenográfica que pareça uma “casa com um alpendre” sem o ser, a questão por resolver, é como chegar à tal “casa de alpendre”, e se será ela aplicável sempre que a palavra “casa” aparece num texto escrito. Antes da ligação entre os componentes mais indicados para a nossa “casa de alpendre”, não deveria vir o questionamento sobre o conceito de casa e a relação que estabelece com uma estrutura dramática, antes da quantificação e estruturação? Não deveria vir a procura do significado e da essência que a materialidade deve representar?

As receitas mais rápidas de como fazer cenografia parecem pautar-se por uma terminologia mais análoga ao artesanato, onde as tradições e modos de fazer se propagam no tempo através do saber humano, que em relação ao domínio artístico, onde a investigação, mas sobretudo a problematização e a redefinição de formas de pensar são traduzíveis em novas e surpreendentes formas de fazer e de ler. Contudo, os ventos de mudança, como em outras fases da história, já se fazem sentir há algum tempo, e têm claramente resultado numa série de propostas que expandem o entendimento e diversidade da criação entendida como “cenografia”. As crescentes leituras sobre a relação que estabelecemos com o espaço têm sido fundamentais para o incrementado interesse sobre o espaço teatral e a sua manipulação.

⁸⁴ Em muito ajudou todos os estudos que neste momento investigaram a nossa percepção e os mecanismos pelos quais apreendemos o mundo à nossa volta.

Apesar de alguma reticência em relação à “revolução quantitativa”, este novo paradigma científico, foi o responsável por uma diferente e inovadora conceptualização do espaço, entendido como uma superfície na qual se jogam as relações entre as coisas mensuráveis. Esta perspectiva traz a ênfase para a importância de três conceitos fundamentais e relacionados entre si: direcção, distância e conexão. Todas as relações entre as coisas à face da terra poderiam ser explicadas na base destes três conceitos, e daí ser possível discernir padrões regulares que poderiam ser mapeados e modelados.

A herança deste pensamento consiste na criação de uma linguagem espacial, onde as actividades humanas podem ser reduzidas a movimentos, redes de circulação, intersecções e hierarquias.

Esta forma de pensamento passa também a ser traduzível plasticamente, convertendo as relações em valores estéticos e intensificando, também no espaço, a ideia fundamental de composição, que aliás acompanha as artes plásticas ao longo de sempre. Também espacialmente, se pode ter uma leitura assente na hierarquia, nas intersecções e redes de circulação, em vez de assentá-la na busca de uma identificação, construída na aptidão da figuração, na capacidade de fazer aparecer um signo identificável e indiscutível. A cenografia pode também passar a estar associada a esta conquista diferente, a possibilidade de ser abstracta, de ser lida como um conjunto visual de elementos em interacção, de movimentos, e padrões, continuando a ser cenário de uma acção.

Esta viagem já foi feita pelas artes plásticas. E a capacidade de criar mundos estranhos e improváveis, mas ainda assim reconhecíveis na sua essência, é a base a partir da qual a cenografia pode reencontrar-se como objecto eminentemente visual. É também a descoberta da centralidade do espaço na nossa vida, que permite o avolumar da sua importância na montagem de uma representação teatral. Não é por acaso que Jean-Jacques Roubine, no seu livro *A linguagem da encenação teatral*, intitulou o capítulo relativo ao século XX, “A explosão do espaço”, precedido do capítulo “A questão do texto”. Esta transformação deve-se á repercussão de um pensamento mais abrangente.

Reagindo contra uma valorização da análise objectiva e quantitativa, alguns geógrafos, viraram a sua atenção para o campo da psicologia, desenvolvendo a perspectiva comportamental, explorando o papel da mente na formação do procedimento espacial humano. Os conceitos positivistas de distância absoluta foram

assim reequacionamos e transformados em noções de distância subjectiva, fazendo emergir uma interpretação da espacialidade bastante diferente.

Não é portanto de estranhar que uma série de autores dos anos 70, como Henri Lefebvre se tenha preocupado em analisar a geografia em relação com a sociologia urbana, de forma a documentar o papel da urbanidade e da sociedade capitalista na concepção do espaço. Ele foi um dos autores que apresentou de forma definitiva e irreversível a noção de espaço como um produto social. Para Lefebvre o espaço absoluto não existe, porque no momento em que é colonizado pela actividade social, passa a ser um espaço relativo a ela, e logo historizável de alguma forma⁸⁵.

Lefebvre atribuiu à concepção duradoira do espaço - e da sua representação como algo absoluto - a produção dos espaços abstractos associados ao capitalismo. Rejeitando a união entre representação e concepção, ele propõe uma espacialidade gerada por uma relação triangular, que explora o diálogo entre as práticas culturais, as representações e o imaginário. Afastando-se da análise das coisas no espaço, o espaço é visto como resultado de uma relação “trialéctica”, entre o espaço percebido, o espaço concebido e o espaço vivido. Desta posição, emerge o conceito de lugar, uma particular forma de espaço, criado através de actos de nomeação, de acção e de imaginação.

Although this Basic dualismoo of space and place runs though much of human geography since the 1970s i tis confused somewhat by the idea of social space – or socially produced space – which, in many ways, plays the same role as place. (Cresswell, 2004 : 10)

O ponto defendido por Henri Lefevre, de que o lugar é feito através de ritmos e formas de ser que o confirmam e tornam a sua existência natural, parece relativamente consensual e foi desenvolvido por Edward Soja. O seu ponto de partida foi também a crítica às noções binárias de espaço no centro do discurso da geografia, que segundo ele fazem do nosso mundo uma história contada e não vivida. A dualidade inclui oposições como objectividade *versus* subjectividade, material *versus* mental, real *versus* imaginado e por último e mais decisivo, espaço *versus* lugar. O desafio a esta dualidade seria colocado por esse “terceiro espaço”, um espaço vivido, que interferia num dualismo entre espaço percebido, o empiricamente mensurável e mapeável, e o espaço concebido, subjectivo e imaginado onde predomina a representação e a imagem. O

⁸⁵ Ele defende que cada sociedade, e cada modo de produção originam o seu próprio espaço, distinguindo claramente entre espaços abstractos do capitalismo, espaços sagrados das sociedades religiosas que o precederam, e espaços contraditórios que estão agora em formação.

terceiro espaço transporta uma forma de pensamento diferente, ele é vivido e praticado em vez de simplesmente materializado. Este foco na vivência efectiva faz com que os lugares apareçam como entidades nunca estabelecidas, pois operam através do constante refazer das práticas humanas.

Esta nova dimensão parece-me significativa no entendimento do espaço cénico, ou nesta perspectiva, o lugar cénico: criado pela representação e pela imagem, com interferência do espaço percebido, o teatro físico; o espaço imaginado, as intenções plásticas do projecto; mas sobretudo o espaço vivido; o público face à cena, o momento que só se sente em presença, aquilo que nunca se repete.

E se são as práticas humanas responsáveis por refazer e produzir lugares, para que eles as possam influenciar de novo, nada mais substancial ao teatro, que o refazer das práticas humanas, construindo lugares que ponham em questão os outros.

O espaço é assim produzido e produtor, e a sua permanência está intimamente relacionada com a sua capacidade performativa, capacidade de fazer a vida acontecer nele, pois o espaço é reconstituído por reiteradas práticas sociais. Precisamos do espaço para as nossas experiências, estamos rodeados das suas formas materiais e dos significados contingentes, e são elas que mantêm o espaço, um eterno palco instável para as nossas actuações diárias.

Podemos então pensar no espaço como material criativo para a produção de identidade, em vez de um dado *a priori* dessa identidade, um evento, em vez de um dado ontológico fechado e permanente, marcado pela liberdade, pela abertura e pela mudança.

Esta implicação da dinâmica espacial na construção do eu faz com que a relação do teatro com o espaço se estabeleça de forte empatia. Desde a sua aparição, naquele que é o berço do teatro ocidental, a Grécia, o teatro sempre operou nesta vertente de espelho do homem, e na possibilidade de essa visão reconstruir o ser humano. Com a consciência de que o espaço tem um papel fundador semelhante, o teatro pode explorar essa dimensão enquanto factor central e preponderante, não mais a desvalorizar.

Na história recente podemos encontrar diferentes formas de pensamento sobre o espaço, que se apresentam mais concorrentes que consecutivas, mas que não parecem nem concluídas, nem definitivamente afastadas. Se o mundo está em permanente transformação, também o conhecimento sobre ele, e se as teorias positivistas suplantaram uma forma de pensar, foram por sua vez desvirtuadas em favor da análise comportamental. Também as abordagens Estruturalistas e Marxistas dos anos 70 viram

aparecer nos anos 90, o desafio do pensamento pós-moderno e pós-estrutural⁸⁶, em autores como Ed Soja, Gilles Deleuze ou Michel Foucault. E como afirma Pierre Bourdieu, o pensamento espacial não é desenvolvido num vácuo, mas construído por indivíduos que se situam inseridos numa estrutura social, política e institucional. As ideias nunca serão então puras, uma vez que estarão de acordo, como o indivíduo, com um contexto particular. Mais uma vez destaca-se a força de um respectivo lugar em relação a outro, ainda que geograficamente não divirja, o tempo encarrega-se de modificar os lugares, e com eles o pensamento.

Há portanto que destacar a diferença entre espaço e lugar, importante para a maioria dos geógrafos no decorrer do final do século passado e até mesmo no uso corrente do nosso vocabulário, porque podemos estar num espaço geométrico, mensurável e reconhecível, e ainda assim não nos sentirmos em nenhum lugar. Esta pequena diferença é no entanto substancial para a vivência humana, para aqueles que dela vivem e sobre ela trabalham⁸⁷. Um pouco por todo o mundo estão envolvidas pessoas em actividades relacionadas com a formação de lugares.

O facto é que o conceito de lugar, contestado ao longo de décadas, apenas cresceu na sequência da evolução do pensamento sobre o espaço a partir dos anos 50, já referido. Não foi só a geografia humana que abriu caminhos significativos, mas também a filosofia, a arquitectura, o planeamento e muitas outras disciplinas que perceberam que a localização, ou o enquadramento espacial não fazem de um ponto da terra um lugar para habitar.

Para além disto, lugar⁸⁸ é uma palavra, tal como espaço, que está envolvida no senso comum e nas referências quotidianas, ligada a uma noção de que a palavra fala por si própria, daí que seja mais difícil ultrapassar esta noção directa e questioná-la como conceito em elaboração.

A place for everything and everything in its place, is another well-known phrase that suggests that there are particular orderings of things in the world that have a

⁸⁶ O perigo de um paradigma como princípio de abordagem é o de criar uma linha narrativa que sugira que o pensamento espacial se desenvolveu unificado, quando na realidade, o consenso não existe e a falsa consistência por inerência, incorpora opiniões contrárias, em favor do entendimento dos mecanismos que constroem as ideias, e por onde o conhecimento é gerado.

⁸⁷ Assim para um ecologista um lugar pode ser uma bio-região, para um filósofo uma forma de estar no mundo e para alguém do planeamento urbano um ambiente construído.

⁸⁸ Pode sugerir uma cidade ou um local, uma propriedade, uma relação de alguém com um sítio, uma noção de privacidade e pertença, ou mesmo uma posição numa hierarquia.

sócio-geographical basis. Place is everywhere. This makes it different from other terms in geography like territory, which announces itself as a specialized term, or landscape, which is not a word that permeates through our everyday encounters. (Cresswell, 2004: 2)

A ideia de paisagem é bem diferente da ideia de lugar, emergiu com o desenvolvimento das técnicas de navegação e com a redescoberta da ciência da óptica, refere-se a uma porção da terra, que combina material topográfico com construção humana, capaz de ser vista de um ponto, mas é sobretudo uma ideia visual. À paisagem falta toda a vivência humana que faz, quem está em contacto com ela, deixar de se considerar exterior ao lugar. Nós não vivemos em paisagens, apenas olhamos para elas.

Então o que faz um lugar onde poderemos porventura viver? A tentativa mais insistente de promover a importância do lugar na geografia humana foi de Fred Lukerman, em 1964, quando ainda ecoavam as ideias de Sauer. Defendeu que a geografia é o conhecimento do mundo como existe enquanto lugar, entendendo o lugar como uma integração da natureza e da cultura, desenvolvendo-se numa localização particular ligada com outros lugares através do movimento de pessoas e de bens. Esta ideia veio lembrar quanto o lugar seria diferente do conceito de área, local, ou território para a nossa vida.

A grande maioria das disciplinas científicas tem tendência a procurar generalizações, a criar leis que possam ser aplicáveis em qualquer objecto de estudo, por isso não havia muito interesse na ideia de particularizar, até porque esta não encaixava na hierarquia de valores estipulada. A ideia de espaço foi assim favorecida em relação ao conceito de lugar, pois o espaço poderia então desempenhar um papel gerador de leis universais, vazio de particularidades e de presenças humanas, e adaptava-se ainda ao desenvolvimento de uma matemática espacial, a geometria. Enquanto isso, o lugar era removido da questão, reduzido a mera descrição.

A geografia humana foi-se desenvolvendo, um pouco em reacção a esta nova ênfase no espaço rigoroso e analítico. As suas preocupações focaram-se mais no que faz de um espaço indeterminado, um lugar único.

Cast your mind back to the first time you moved into a particular space – a room in college accommodation is a good example. You are confronted with a particular area of floor space and a certain volume of air [...] These are common to all the rooms in the complex. They are not unique and mean nothing to you beyond the provision of certain necessities of student life [...] Now what do you do? A common strategy is to make the space say something about you. You add your own possessions, rearrange the furniture within the limits of space, put your own posters on the wall, arrange a few books purposefully on the desk. Thus space is turned into place. Your place. (Cresswell, 2004: 2)

Um pouco por todo o mundo, a toda a hora lugares são produzidos, fabricados, descobertos, para depois serem mantidos, contestados ou destruídos. E assim como um estudante pendura um poster na parede, um país hasteia uma bandeira, constrói um monumento, ou redesenha um mapa, os objectos, e a sua instalação no espaço, têm assim na sua configuração representativa, um importante papel na construção de um lugar.

Mais uma vez, este entendimento é fundamental para a produção cenográfica. Dado que os universos teatrais, apesar de reais, trabalham sempre com representações, os significados que os objectos trazem consigo são em grande parte responsáveis pela qualificação de um determinado espaço, ou melhor, lugar.

Podemos ter lugares de dimensões opostas, desde o quarto de alguém à cidade ou à Nação, passando pelo jardim do bairro. Todos os lugares se juntam na capacidade que as pessoas têm de os tornar particulares e emblemáticos, de uma forma ou de outra. Esta é a mais comum definição de lugar, uma localização significativa.

Tim Cresswell, segue a definição do geógrafo político John Agnew quando estabelece três aspectos fundamentais na definição de um lugar: *Location, Locale, Sense of Place*. A localização é clara, todos os lugares têm coordenadas fixas no mundo, ou seja, situam-se num ponto específico da superfície da terra e é assim que os podemos localizar num mapa como normalmente o conhecemos. Muitas vezes a palavra lugar só se refere a esta simples localização, mas os lugares podem não ser territorialmente fixos, como um barco que empreende uma longa viagem e que passa a ser um lugar para aqueles que fazem uma viagem nele. O local passa a ser, então, a configuração material para as relações sociais (que podem ter diferentes localizações), uma espécie de cenário para a vida, onde os indivíduos conduzem as suas acções. O lugar é então construído a partir de uma forma concreta, que é o mecanismo que viabiliza a identificação. Até lugares imaginários adquirem, nos filmes e livros, descrições importantíssimas de materialidade.

Voltando como sempre ao teatro, esta parece ser a grande tarefa do cenógrafo, o construtor de uma materialidade, que através da forma visual sustente uma simbologia que suporte o acontecimento singular que é o espectáculo.

Apesar destas leituras, efectivamente de forma mais popular, os termos espaço e lugar ainda são olhados como sinónimos, designando normalmente uma reunião de pessoas num local delimitado. Para um grupo vasto de profissionais não só não é assim

como já vimos: o lugar é mais que um espaço recheado de significado, o lugar é um dos conceitos usado para analisar e produzir sentido sobre a vivência do nosso mundo.

Para muitos geógrafos, lugar representa então um tipo de espaço distinto, muitas vezes delimitado, que é definido e construído a partir da experiência vivencial das pessoas nele. Os lugares são fundamentais para expressar uma sensação de pertença em relação às pessoas que o habitam e que o sentem como parte da sua identidade.

Tuan's poetic writings stressed that place does not have any particular scale associated with it, but is created and maintained through the "fields of care" that result from people's emotional attachment. (Cresswell, 2004: 20)

Trazendo para o foco da discussão as propriedades experimentais do espaço, e o facto de as pessoas não viverem numa grelha de relações geométricas, mas num mundo de significados variáveis, os geógrafos alimentaram-se de algumas posições filosóficas tal como o existencialismo ou a fenomenologia. Autores como Yi-Fu Tuan, preocuparam-se em relacionar a ideia de lugar e de espaço, não só em contraponto, mas também com as ideias de pausas e movimentos, metáforas de uma continuidade e de equilíbrio.

What begins as undifferentiated space becomes place as we get to know it better and endow it with value...These ideas "space" and "place" require each other for definition. From the security and stability of place we are aware of the openness, freedom, and threat of space, and vice versa. Furthermore, if we think of space as that which allows movement, then place is pause; each pause in movement makes possible for location to be transformed into place. (*apud* Cresswell, 2004: 8)

Tuan foi também o autor que se referiu aos desejos e medos que as pessoas associam a lugares especiais, colocando em ênfase a experiência pessoal, alertando para a dimensão emocional e estética do espaço, levando a tradição humanista a desenvolver uma conceptualização do lugar como algo subjectivo, em detrimento da lógica fria e dura da ciência. O lugar tornou-se algo individualizado e fruto da vivência, não é por acaso que o título da obra emblemática de Tuan é *Space and Place: The Perspective of Experience*.

Esta ideia de experiência está uma vez mais ligada intimamente com as condições da teatralidade. Tal como o lugar, que não se concretiza sem as pessoas que o fazem e que o reconhecem, sem público não há teatro, sem a concretização da relação não se estabelece o lugar cenográfico, ainda que a cenografia esteja lá quieta. O importante no trabalho cenográfico passa a ser então, não uma capacidade técnica de

representação, mas uma capacidade de intuição, sobre a possibilidade material de, na hora devida se criar um lugar.

Sabemos no entanto, apesar de um lugar significar coisas diferentes para diferentes pessoas, muitas vezes os significados e valores são partilhados. O que dá um verdadeiro sentido e importância a experiências conjuntas, como o teatro, e à sua capacidade de criação de lugares.

Mas se a experiência é fruto de um campo individual, ela é impossível de ser de alguma forma mensurável ou mapeável, e sem capacidade de interpretação inequívoca, nada se pode deduzir do seu funcionamento vivencial. Por isso, outros geógrafos como Edward Relph's construíram uma abordagem mais vinculada na fenomenologia⁸⁹.

O seu trabalho foi influenciado por autores como Heidegger, especialmente pela sua noção de *dwelling*. Para Heidegger, este termo, que não pode ser traduzido numa única palavra pois refere-se a uma profunda capacidade e necessidade de habitar, é a verdadeira essência da existência, a forma como os humanos se deviam relacionar com o mundo. O "lugar" como centro deste habitar, é um empreendimento espiritual e filosófico que une o homem com o mundo natural, essencial à composição da vida.

Para Relph a única forma de alguém ser humano é sentir-se em algum Lugar.

The basis meaning of place, its essence, does not therefore come from locations, nor from the trivial functions that places serve, nor from the community that occupies it, nor from superficial or mundane experiences...The essence of place lies in the largely unselfconscious intentionality that defines places as profound centers of human existence. (apud Cresswell, 2004: 23)

A casa de cada um é muitas vezes um dos mais familiares e significativos exemplos de lugar, amarrada à presença de um elevado sentido de ligação e enraizamento. A centralidade da casa, nas abordagens mais humanísticas, deve-se tanto a Heidegger como a Gaston Bachelard, que na obra, *A poética do espaço*, considera a casa como o lugar primordial a partir do qual construímos o nosso entendimento de todos os lugares no universo.

E se esta noção, por um lado, nos revela algumas possibilidades de tornar inteligível a ideia de lugar, por outro, atrai as críticas também plausíveis de feministas como Gilian Rose que dão voz a correntes divergentes e às minorias, para as quais a

⁸⁹ A filosofia da fenomenologia, desenvolvida por Franz Brentano e Edmund Husserl no século dezanove afastou a noção de lugar do seu carácter mais simplista, e, entendendo a consciência como aquilo que constrói uma relação entre nós e o mundo, fez do Lugar uma pré-existência, baseada na forma como reconhecemos o mundo.

casa pode não estar sempre associada a uma ideia tão romântica de pertença e segurança⁹⁰. Há portanto outros autores, que alertam para a desigualdade entre indivíduos, e que, relacionando-se com estas questões, e com a vida diária de forma díspar, acabam por determinar o desenvolvimento de classes, de géneros ou de divisões raciais.

Os lugares podem ser teorizados como espaços autênticos, fechados e com vida, no entanto as abordagens estruturalistas assumem-nos como entidades complexas, situadas dentro de si mesmas, mas moldadas por forças muito mais abrangentes que as suas próprias noções de fronteira. Pensadores como Doreen Massey, sugerem que a ideia de lugar não pode ser romantizada, nem pensada enquanto valor não político, pois muitas vezes os lugares são formados por forças opressivas e institucionais, decorrentes de relações sociais. Os lugares são assim também constituídos por múltiplas intersecções de relações sociais, políticas e económicas, dando origem a uma quantidade indeterminada de espacialidades.

Um caso paradigmático desta construção, é o espaço teatral do séc. XVIII, espelho das relações sociais da altura, mais cenário de encontros estratégicos e definição de papéis sociais que lugar de momentos teatrais. A sua forma, o seu estatuto e a sua utilização foram moldados por forças ligadas ao poder estabelecido, muito mais abrangentes que o seu lugar, foram aliás muitas as alturas em que o teatro esteve ligado ao poder de alguma forma, reiterando a leitura de envolvimento político de Doreen Massey.

Esta formulação reconhece a fronteira de um lugar como algo aberto e poroso, assim como a existência de uma quantidade inesgotável de interligações e interdependências entre lugares. Os lugares são experimentados e entendidos de diferentes maneiras por diferentes pessoas, o que os torna múltiplos, fluidos e incertos, em vez de unidades territoriais fixas.

É por isso interessante verificar que para David Seamon, a mobilidade do corpo, mais que o enraizamento ou a autenticidade, é o componente chave para a produção de um lugar. Influenciado pelo pensamento de Maurice Merleau-Ponty, para quem a importância do corpo estava há muito subordinado à da cabeça, identifica as rotinas de circulação no espaço, para descobrir o carácter essencial do mesmo através do movimento. Estes pequenos comportamentos vão muito além de padrões particulares e

⁹⁰ As suas ideias sobre o prevalecimento da forma masculina de conceber o espaço e o lugar, foram influenciadas por autores pós-estruturalistas como Judith Butler.

são denunciadores de condições humanas essenciais. Quando um movimento é mantido por um período considerável cria o que se designa por “rotina tempo-espaço” (*time-space routine*), e quando muitas rotinas se combinam num local particular, isso cria um forte sentido de lugar, ou seja, cria um sentimento de pertença dado pelo ritmo da vida num ponto espacial, que pode ser evocativo da experiência desse lugar⁹¹.

Apesar da importância que os comportamentos humanos podem adquirir, a teoria estruturalista de pensadores como Anthony Giddens ou Pierre Bourdieu veio alertar para a ideia que os espaços não estão isentos de leis e regras, induzindo a certos comportamentos. As nossas acções não são completamente determinadas pelas estruturas à nossa volta, nem são absoluto produto da nossa vontade. As estruturas dependem das nossas acções e as nossas acções tornam-se significativas através das estruturas que as enquadram. Por isso Allan Pred contraria a noção do lugar como inerte, como cena congelada da actividade humana, atribuindo-lhe características ligadas à mudança e ao progresso. “Place are never finished but always becoming. Place is what takes place ceaselessly, what contributes to history in a specific context...” (*apud* Cresswell, 2004: 35)

O trabalho de Nigel Thrift continuou a desenvolver estas noções de processo. Uma das ideias que agrega como base é a noção de lugar directamente relacionada com a ideia de envolvimento corporal, de presentificação, de encarnação, utilizando o seu termo: *embodiment*.

The humanistic use of methods that evoke the multisensory experience of place (its visual, aural and tactile elements, as well as its smells and tastes) provides one means by which this bodily geography of place has been evoked, though the relationship between the human body and highly meaningful places is often more complex than even these methods can reveal. (Hubbard, 2004 : 6)

A ideia de experiência multissensorial do espaço define a experiência teatral como hoje a entendemos, explorada ao longo do século XX por vários criadores. A importância do espaço como factor de relação, colocou os espectadores no mesmo lugar da acção cénica, e a consequente quebra da quarta parede trouxe uma visão de imersão na cena, onde toda a acção perceptiva do público faz do acto de assistir a um espectáculo algo complexo, mutável e difícil de sistematizar.

⁹¹ É por isso que para Gay McAuley, a experiência de ir ao teatro começa no caminho para o edifício, começa na entrada onde se aguarda, começa na antecipação da relação para a qual estamos formatados para encontrar, rotinas que subscrevem o espírito daquele lugar.

O espaço torna-se assim numa experiência de estar, envolvendo um lote de actividades cognitivas e físicas em constante inundação do público, aquando do seu encontro com um dado espaço⁹².

Quando Thrift's se refere a esta presença designada por "*embodiment*", sugere que este encontro não consegue ser adequadamente registado através da linguagem e do discurso, fala da capacidade intuitiva que todos temos para habitar lugares familiares, e alerta para o conhecimento prático e consciência que naturalmente empregamos na vida quotidiana. A sua teoria, nomeada *Non-Representational Theory*, dá maior protagonismo ao eventos e práticas, que á sua representação e interpretação.

Thrift argues, we get a primal relationship with the world that is more embodied and less abstract. Place, then, needs to be understood as an embodied relationship with the world. Places are constructed by people doing things and in this sense are never finished but are constantly being performed. (Cresswell, 2004: 37)

A palavra *performance* é usada em toda a sua plena capacidade, alertando para uma espécie de exequibilidade de um determinado espaço, e relacionando definitivamente esta forma de entender um lugar e as suas possibilidades, com o espaço teatral, ou aquele que se torna teatral através da acção que abriga. E se o lugar se define na sua plenitude através da sua performatividade, de uma prática de um jogo nele e dele, podemos entender o lugar cénico como aquele que se justifica e se activa no que é, pela ocupação do jogo teatral.

Depois de uma sucessão de conceitos e pensamentos que transformaram a noção de espaço e de lugar, a geografia humana entre várias áreas, está cada vez mais receptiva a noções de movimento, deslocação e velocidade. Nomes como Gilles Deleuze mostram-nos um mundo em constante progressão, onde o território se forma, se destrói e se reformula de formas inesperadas, redescobrimo o espaço e o lugar como entidades frágeis, em constante mutação.

Bruno Latour designa as forças que operam essas transformações como *actor networks*, envolvendo pessoas, coisas, linguagem e representações, e é através da criação de noções partilhadas de lugar, e do entendimento comum do espaço, que a *network* ganha poder e força.

⁹² Esta é a grande possibilidade que vai fazer desenvolver uma enorme corrente de trabalho nas artes plásticas que trabalha sobretudo com a ideia de espectador em movimento, a qual será abordada num próximo capítulo.

Doreen Massey entende o lugar enquanto evento que combina corpos, objectos, movimentos, pensamentos e memórias numa particular configuração. Também Lucy Lippard reconhece que a essência do lugar é a energia das suas conexões.

Place is latitudinal and longitudinal within the map of a person's life. It is temporal and spatial, personal and political. A layered location replete with human histories and memories, place has width as well as depth. It is about connections, what surrounds it, what formed it, what happened there, what will happen there. (Cresswell, 2004: 40)

Desta forma, não há uma força constitutiva exterior que explica um interior, o lugar não é uma localização cujo carácter possa ser explicado com referência a formulações espaciais mais abrangentes: é uma entidade em permanente formação do seu interior. E se, por um lado, o interior também é concebido pelo exterior, fazendo desta leitura um eterno ciclo, por outro, as noções do exterior e interior tornam-se cada vez mais difusas no percurso da contemporaneidade. O envolvimento político e económico do mundo promoveu condições de flexibilidade e acumulação a nível global, que transformaram a caracterização pelo interior dos lugares⁹³.

Perseguindo esta nova leitura, David Harvey vê o lugar com um sentido mais ambivalente que a celebração da essência humana, como algo corrompido pela hiper-mobilidade, pela flexibilidade do capital e pelas comunicações e transportes em massa. A desmistificação e análise do lugar podem ser entendidas como ferramentas indicadas para perceber as forças que manipulam a vida diária.

Explorando a forma como os lugares reais e imaginados estão ligados às formas como experimentamos e representamos o tempo e o espaço, Harvey, dentro de uma lógica apelidada de pós-moderna, oferece uma perspectiva preocupada com as condições da globalidade. A partir das ideias de Lefebvre, explora os lugares construídos e experimentados como artefactos materiais, como representações deles próprios, relacionando a mudança de identidade cultural com os novos processo de homogeneização, e destacando a cada vez maior importância dos lugares no período de globalização⁹⁴.

⁹³ As ideias românticas de autenticidade são complicadas de sustentar num mundo entregue à pós-modernidade, razão pela qual não é por acaso que os exemplos de Heidegger focam imagens e lugares rurais fora da metrópole.

⁹⁴ A especificidade do lugar, com a sua história, cultura e ambiente é crucial no perpetuar da identidade cultural, cada vez mais, numa economia dominada pelo valor fugaz da imagem.

Há mesmo quem vaticine o fim dos lugares, resultante da erosão cada vez maior destes sistemas expostos às correntes globais de pessoas, coisas e significados. Uma combinação da sociedade de consumo com a comunicação em massa e com a mobilidade crescente, levaram a uma homogeneização cada vez maior do mundo. Edward Relph, no seu livro *Place and Placelessness*, alerta para a crescente dificuldade das pessoas sentirem-se ligadas ao mundo através do lugar, até porque cada vez mais eles se apresentam desligados do seu ambiente e sem alguma característica que os torne específicos, rasgando as principais linhas de sustentação dos lugares e a sua aptidão para estabelecer relações autênticas.

A construção de “não-lugares” parece agora ser um tópico de reflexão, não só por Relph, que estabelece como desfasamentos da ligação ao lugar situações como o turismo ou a viagem, como o antropólogo Marc Augé, para quem a “supermodrenidade” como apelidou a actualidade, está a substituir lugares por “não-lugares”.

The multiplication of what we may call empirical non-places is characteristic of the contemporary world. Spaces of circulation (freeways, airways), consumption (department stores, supermarkets), and communication (telephones, faxes, television, cable networks) are taking up more room all over the earth today. They are spaces where people coexist or cohabit without living together. (Cresswell, 2004: 45)

Para Augé os “não-lugares” são locais marcados pela transitoriedade, não têm necessariamente uma conotação negativa, são frutos da época onde se valoriza o temporário, o fugaz e o efémero. São também espaços de passagem e de encontro, como aeroportos e supermercados, onde histórias e tradições particulares não têm relevância. Estes espaços de viajantes exigem uma nova forma de pensar a mobilidade e a experiência de lugar na contemporaneidade, mas não diminuí a sua importância.

Even in the age of a restless...even as the power of place is diminished and often lost, it continues – as an absence – to define culture and identity. It also continues – as a presence – to change the way we live. (Cresswell, 2004: 49)

Os lugares teatrais podem então em perspectivas futuras fazer parte de um necessário e contínuo processo de enraizamento. O facto de os estudos sociais indicarem hoje, não um público, mas públicos, com determinado tipo de frequência de um espaço e de uma proposta associada a ele, pode estar relacionado com esta ideia.

Estas posições não são de todo conclusivas nem únicas, e continuarão muito provavelmente a ser difusas, mas fazem parte de um encadeamento contínuo cuja

função mais relevante é a de resgatar uma ideia abrangente e mutável de espaço, que leva também os profissionais que sobre ele trabalham, nomeadamente os orquestradores da plasticidade de um espectáculo, a sentirem, por um lado, uma liberdade de entendimento do seu trabalho, por outro, uma co-responsabilidade na criação do domínio teatral.

Enquanto uma série de autores continua a olhar as relações com o espaço, como algo importante na forma como o mundo é investido de significado cultural, levanta-se a reflexão, que a cultura não só se situa num dado lugar, como cria lugares.

A geografia cultural centra-se em dois grandes pontos-chave de produção: primeiro, o poder e resistência face à vida quotidiana, e, segundo, a política da representação. Em 1989, Peter Jackson escreve *Maps of Meaning*, onde enfatiza a construção através do discurso. A relação entre pessoas e lugares através da linguagem, onde as representações, e a linguagem espacial como uma delas, são cruciais na formação de organizações sociais e culturais.

This attention to the making of cultural identities through cultural practices of boundary maintenance also highlights how concepts of place (and space) have been problematized and challenged by postmodern and poststructural theories that emphasize the slipperiness and instability of language. Rejecting universal definitions of place, such notions stress that places are real-and-imagined assemblages constituted via language. (Hubbard, 2004 :7)

E pensando o cenário como um lugar possível, um lugar previsto ou esperado, reconhece-se claramente essa definição de assemblagem dupla entre o concreto de uma realidade plástica e um imaginário que lhe está associado. E é a linguagem, ou neste caso um conjunto de linguagens, que permite a criação de um lugar colectivo forjado no lugar de cada um.

E se os lugares encerram em si essa multiplicidade, também as representações dos mesmos, que podem ser um, e vice-versa, sofrerão a vertigem do tempo, ou melhor, da multiplicidade, do questionamento, da subjectividade. A representação já não se pode prender como uma âncora ao que quer representar, porque o seu referente se tornou livre, e o caminho para o encontrar já não se restringe a um único sentido. Mais concretamente, as formas de representação gráfica já não têm padrões para corresponder, nem fórmulas para venerar. A questão e a reinvenção tornam-se potenciais para lugares perdidos que podemos encontrar fora do caminho da pura representação.

Passa então a ser lógico trabalhar dentro de um sistema de significações aberto a múltiplas interpretação e leituras, aprendendo a pôr em questão algumas formas garantidas de representação, mesmo as mais naturais maneiras de representar o mundo. Brian Harley, que tem dedicado o seu trabalho á desconstrução de mapas, demonstra que a cartografia⁹⁵ está implicada na forma como construímos o mundo e não só na sua representação.

Se voltarmos ao termo premente que Jackson criou, *Maps of Meaning*, podemos perceber como uma mapa afectivo e pessoal reformularia com toda a certeza um qualquer mapa conhecido. Este foco na linguagem e na representação desviou a atenção dos geógrafos da construção do mundo social, político e económico, para a construção de mundos individuais e subjectivos, como Michel Foucault, que vendo a linguagem como parte da construção do ser, relaciona a questão do poder com o conhecimento, ou David Sibley que explora a projecção do ser em lugares que são parte reais, parte fantasia.

Perante esta conceptualização, e segundo Cresswell⁹⁶, o lugar não é apenas um dado no mundo, mas uma forma de entender o mundo.

Lugar pode ser uma forma de ver, uma maneira de compreender e conhecer o mundo. O mundo pode ser olhado como um mundo de lugares, e se assim for, o que vemos é uma rede de ligações e conexões entre pessoas que criam mundos de significados e experiências.

Pensar numa área do mundo, num “lugar”, como um jogo rico e complicado de pessoas com um ambiente, é libertá-lo de um reconhecimento baseado maioritariamente em factos e figuras. O lugar transforma-se em forma de conhecimento.

Também ao cenário poderá estar reservado este olhar livre de conjecturas formais, livre de associações pré-definidas ou vinculações a sistemas usados, que serão os factos e figuras do cenário, e ser visto como uma relação permanente entre vários valores plásticos, cuja união viva, está em transformação e preparada para gestão individual de cada um.

No caso de um cenário pretender explorar um “rua”, por indicação textual ou outra, será mais lógico explorar o sistema “rua”, procurando entender e representar uma

⁹⁵ Por exemplo os mapas, atlas, ou fotografias aéreas são, de facto, olhares parciais do mundo, distorcidos num ponto de vista selectivo, oferecendo uma única e particular forma de ver e reconhecer o mundo.

⁹⁶ Segundo o autor, esse olhar é muitas vezes entendido como força de resistência à racionalização do mundo, potenciador de novas filosofias, acabando por ser um pensamento mais espacial que local.

série de características desse sistema e da sua vivência, que enveredar por fórmulas visuais redutoras e estereotipadas, que não só deixam a nossa capacidade de relação reduzida, como não permitem a perseguição da verdadeira dimensão do lugar “rua”. Esta não se esgota numa ou noutra formalização, mas sustenta toda uma ideia associada, por exemplo, a percurso, a multiplicidade, ou a espaço de encontro, referenciais mais significativos numa rua, que, por exemplo, pedras da calçada. É esta base que pode criar um outro lugar, neste caso o cenográfico, que remete não só para o que de mais profundo há na leitura da referência, a “rua”, como para uma série de mecanismo que podem constituir a veracidade daquele lugar, daquele que também existe numa realidade sua, aquele onde o espectador está sentado, e que contrariamente ao que banalmente se diz, o teatro não está a tentar fazer esquecer, mas a utilizar, para um olhar renovado.

Espaço é portanto um conceito mais abstracto que Lugar. Tendemos, apesar das abordagens, a considerar espaço, algo exterior a nós, geométrico, com áreas e volumes, e os lugares, de um ponto de vista interior, como se os lugares tivessem espaço entre eles. Desta forma o espaço é visto como um reino sem significado, um facto da vida, como o tempo, que ordena a vida humana. Quando os humanos investem significado numa porção de espaço ele torna-se um lugar. Mas haverá espaços reconhecíveis que não sejam lugares? Será o lugar uma forma de o humano se relacionar com o espaço?

Para Casey e para J.E. Malpas o lugar mostra-se de forma mais profunda que construção social, é algo irreduzível e essencial na existência humana, uma força que não pode ser reduzida ao social, natural e cultural. O lugar é o fenómeno que junta estes mundos, e em parte os produz: “It is within the structure of place that the very possibility of the social arises.” (Cresswell, 2004: 31)

A sociedade é inconcebível sem lugares.

This relation between humans and place, Malpas argues is not like apples being in a box but a sense of necessary relation – it is how we are...Malpas is arguing that humans cannot construct anything without being first in place – that place is primary to the construction of meaning and society. (Cresswell, 2004: 31-32)

It is a construction of humanity but a necessary one - one that human life is impossible to conceive of without...place is a kind of necessary social construction – something we have to construct in order to be human. (Cresswell, 2004: 33)

Também Edward Casey, actual filósofo do espaço, na esteira da fenomenologia, aponta para essa totalidade: “To live is to live locally, and know is first of all to know the place one is in.” (Cresswell, 2004: 23)

Casey instala um papel mais fundamental para o lugar na vida social humana. Se pensarmos no lugar, como apenas algo socialmente construído, é assumir que é algo não natural e são as forças humanas que o constroem. Se elas o constroem, também o podem destruir, e se a realidade está de uma forma, também poderia estar de outra completamente diferente. Algo exclusivamente construído socialmente está dentro do poder humano modificar⁹⁷.

Então, o que será socialmente construído do lugar? As respostas apontam em dois sentidos, a materialidade e o significado. Independentemente de como e que significado seja construído, ele vem necessariamente da sociedade, seja dos circuitos de poder, de nós próprios, dos media, ou do perpetuar de uma tradição.

A sua materialidade, a verdadeira fabricação do lugar, é também um produto da sociedade. As construções que suportam a nossa vivência não têm nada de natural, mas resultam de muitos esforços de uma comunidade. Mas a potencialidade e força dos lugares vai muito além destas fórmulas, ou seja, por muito que os fortaleçam, há uma vivência não controlável que excede a soma matemática deles. O espaço e o social constituem-se mutuamente, e o que faz o sentido de lugar são as relações do espaço com os humanos, e a capacidade humana de produzir e consumir significados, ou seja a ligação afectiva e subjectiva dos indivíduos com uma determinada espacialização.

Esta é a outra característica do lugar, apelidada por alguns autores de *Sense of Place*⁹⁸. Temos muitas vezes esta sensação familiar e própria em relação aos espaços da nossa infância ou dos locais onde já vivemos, Lucy Lippard chama a este reconhecimento *The Lure of the Local*, numa obra em 1997 que se intitula curiosamente *The Lure of the Local: Sense of Place in a Multicentered Society*. E não deixa de ser interessante esta preocupação, bem como a discussão que promove, numa figura da crítica da arte contemporânea, curiosamente uma das primeiras vozes no reconhecimento da ideia de desmaterialização do objecto, no programa da arte conceptual.

⁹⁷ Se pensarmos no exemplo da Aldeia da Luz, completamente trasladada no Alentejo, percebemos que apesar da transferência de uma aldeia inteira, o lugar da Luz continuará sempre a existir, pelo menos até que a memória e os documentos o façam perdurar.

⁹⁸ Também as obras de ficção como os filmes, vão mais longe que a mera descrição da forma, convocam um sentido de lugar, promovem mensagens que possam construir a experiência de estar lá. Também o teatro deve procurar um sentido de lugar mais forte que a visualização de uma imagem congelada.

O lugar e a obra de arte parecem ter em comum, essa outra coisa que não está lá, mas que é criada com o que está, a que Heidegger chama o “carácter de coisa”.

O carácter de coisa está tão incontornavelmente na obra de arte, que devíamos até dizer antes ao contrário: o monumento está na pedra. A escultura está na madeira. O quadro está na cor... Presumivelmente será ocioso e desconcertante prosseguir nesta pergunta, uma vez que a obra de arte é ainda algo de outro, para além do seu carácter de coisa? Este outro, que lá está, é que constitui o artístico. A obra de arte é, com efeito, uma coisa, uma coisa fabricada, mas ela diz ainda algo de diferente do que a simples coisa... A obra dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa; ela é alegoria. À coisa fabricada reúne-se ainda, na obra de arte, algo de outro... A obra é símbolo. Alegoria e símbolo fornecem o enquadramento em cuja perspectiva se move desde há muito a caracterização da obra de arte. (Heidegger, 1977: 13)

A informação material, criada pelo projecto plástico vai ser o despoletador da comunicação através de mecanismos de interpretação, não só na obra de arte, como na criação cénica, tal como advoga Anne Ubersfeld: “El espacio escénico puede ser como la imagen de las diversas redes metonímicas y metafóricas del texto.” (Ubersfeld, 1998: 126). Talvez aqui o texto deva ser entendido num sentido mais literal de dramaturgia, enquanto base de espectáculo, pois numa produção que não cresça sobre um texto prévio, o cenário também se apresenta como metáfora de um pensamento estruturante da peça, que no fundo está patente em qualquer dos casos. O próprio cenário deve ser entendido como metafórico, e não representação de uma metáfora.

Heidegger diz-nos que o artista é a origem da obra de arte, e a obra é a origem do artista, nenhum é sem o outro, daí que a arte seja uma palavra a que nada de real já corresponde, mas uma ideia colectiva, na qual reunimos as coisas que da arte são reais, os artistas e as obras. Também o termo “cenário” passou a designar de forma abrangente tudo o que materialmente ou conceptualmente é produzido na imagem da representação, mas o tempo e o Homem encarregaram-se de distanciar a “skenographia” grega das possibilidades que a visão histórica possibilitou, nomeadamente no campo parceiro das artes plásticas.

2.2- A descoberta da espacialidade nas artes plásticas

Toda a revisitação do conceito de espaço no início do séc.XX, e seus sucessivos entendimentos, repercutiram-se na pesquisa plástica de alguns artistas que revolucionaram sobretudo o lugar dos objectos. Os seus trabalhos revestiram-se de características espaciais únicas, e de uma teatralidade não só inerente ao seu conceito, como emergente na sua apreciação.

Uma das primeiras experiências de interdisciplinaridade no ensino artístico teve lugar na Bauhaus, uma escola de espírito inovador que abriu as portas em Abril de 1919 na Alemanha. Ao contrário das provocações rebeldes dos surrealistas e futuristas, o manifesto da Bauhaus apelava à unificação optimista de todas as artes na antevisão de um projecto cultural renovador⁹⁹.

A investigação dizia sobretudo respeito ao espaço; as pinturas delineavam o elemento bidimensional do espaço, enquanto o teatro oferecia um lugar em que se podia *sentir* o espaço. (apud Goldberg, 1988: 132)

Entre as diversas oficinas artísticas que a escola apresentava, a de teatro era considerada fundamental no *curriculum* dos alunos, onde se trabalha num espírito colectivo e com a máxima: “o trabalho no palco é uma obra de arte¹⁰⁰”. (apud Goldberg, 1988: 126)

E se por um lado, a significativa teoria da *performance* desenvolvida por Schlemmer¹⁰¹, professor da oficina, teve um percurso próprio com uma abordagem educacional, é também certo que as novas formas de pensar o universo do palco nasceram de uma relação com a representação pictórica. Nasceram de uma vontade de extravasamento da pintura, rainha da representação, até aí ferramenta segura na criação de universos que não cabem onde têm que estar...¹⁰²

⁹⁹ Tal como mais tarde o *Black Mountain College*, com Merce Cunningham e John Cage irá fazer, também ali fazendo nascer um passo importante para a história da *performance* e das artes plásticas.

¹⁰⁰ A procura de uma síntese entre a arte e a tecnologia para chegar às formas puras, que os cursos protagonizavam, não ficou á margem do universo teatral, apresentando os recursos corporais em relação profunda com uma concepção plástica revolucionária e na esteira do abstraccionismo geométrico.

¹⁰¹ Para Schlemmer a teoria e a prática equiparavam-se como dois pólos do humano, Apolo e Dioniso, e se por um lado a teoria assenta na expressão intelectual da pintura e do desenho, o lado Apolíneo, Dioniso era representado pelo teatro, o prazer em estado puro.

¹⁰² Efectivamente a criação cenográfica está sempre envolvida nessa terrível tarefa de fazer conter todo um universo real, num pedaço geométrico, por muito maior que seja o palco, o que só adensa a sua possibilidade metafórica.

Apesar das dúvidas quanto à especificidade dos dois meios de expressão, teatro ou pintura, eram considerados como actividades complementares, condição corrubada por Kandinsky, quando em 1928 usa as próprias pinturas como personagens de uma apresentação de domínio híbrido intitulada *Quadros de uma exposição*¹⁰³. Kandinsky desenhou e compôs elementos visuais abstractos equivalentes às frases musicais do poeta, com formas coloridas em movimento e projecção de luzes: “utilizei as formas que apareciam na minha imaginação à medida que ia ouvindo a música.” (*apud* Goldberg, 1988: 141). Os meios de expressão deste acontecimento residiam nas formas em si, nas cores, na iluminação, e na criação e na desmontagem de cada uma das imagens produzidas associada à música.

Esta verdadeira encenação, porque de uma construção múltipla de vários factores e acções se tratava, começa a revelar a transformação da esfera de intervenção relativa às artes plásticas, e a consequência é a contaminação de formas de expressão artística.

Uma das grandes propostas que nasce deste contágio, e desta “intenção espacial” irá ser a instalação artística, veículo impregnado de vontade de se libertar do carácter bidimensional da pintura ou mesmo objectual da escultura. Ela navega como nenhuma outra antes, em direcção à produção plástica inerente a qualquer espectáculo, ou descende mesmo dela, nomeadamente no domínio teatral, a apelidada cenografia. Mas a questão inquietante reside na verdade naquilo que a cenografia ficará a dever a esta aproximação.

As formas de diálogo passaram a ser mais revigorantes que a definição de conceitos aplicáveis. A segunda metade do século XX trouxe até hoje a fusão das fronteiras e revigoração das práticas a partir do seu interior, a partir da cisão criada pelo questionamento.

Interessa-me menos aquilo que é ancorado em termos da sua especificidade e muito mais aquilo que flui e que portanto perpassa, não só em termos geográficos (já que a geografia se coloca inquestionavelmente na actualidade e cada vez mais como um importante campo do conhecimento), mas também em termos da movimentação do próprio sistema da arte; e depois, por extensão, de que maneira é que a arquitectura também pode entrar na equação, de que maneira é que a urbanidade participa neste processo, etc. A ideia que deixo seria mesmo a de passarmos da especificidade à *transferabilidade*, e procurar perceber qual é o

¹⁰³ O seu trabalho ilustrava um poema musical de Modest Mussorgski, seu contemporâneo, que por sua vez se tinha inspirado numa exposição de aguarelas naturalistas.

papel da arte e das disciplinas aqui representadas neste processo. (Vaz-Pinheiro, 2007: 89)

Conceber criações plásticas, palcos de acção teatral, é cada vez menos terreno sólido, e dessa enorme possibilidade nascem diferentes entendimentos. Todavia será difícil que a pintura continue a ser a disciplina parceira mais emblemática, dado que a espacialidade converteu completamente as formas de produção artística no século actual e no que nos precedeu. E é por isto que um olhar atento às questões levantadas pela instalação, nos pode fazer desvendar caminhos possíveis do entendimento da criação cenográfica na sua essência e num dado tempo histórico, o nosso.

Como tudo na história o nosso tempo foi semeado por sementes antigas, e uma delas com toda a certeza foi a mudança paradigmática que impele os artistas a usar e apresentar materiais reais numa composição autêntica (que nunca deixou de ser, mesmo numa lógica direccionada para a reprodução), em vez das escolhas que privilegiam a representação de outra realidade, e portanto a construção de ilusões. Começa assim a abrir-se uma brecha entre a ficção e a ilusão, não estando uma necessariamente dependente da outra. Este passo é o princípio de um percurso que irá em última instância relacionar a vida quotidiana com a realidade da produção artística, que tinha estado distante do campo artístico enquanto contraponto.

Esta semente pode ser reconhecida por exemplo, no trabalho polémico de Kurt Schwitters, que, em paralelo com os seus inúmeros projectos artísticos colectivos, desenvolve um projecto pessoal onde cruza todas as suas influências a que chamou *Merzbau*.

Este artista foi bastante influenciado pelo cubismo e expressionismo na primeira fase da sua vida, onde desenvolveu ideias plásticas ligadas sobretudo à colagem. O conceito deste método foi a possibilidade a partir da qual trabalhou, fazendo crescê-lo para o espaço e levando-o a ocupar quase toda a casa da família em Hannover¹⁰⁴. Começou pelo ateliê e estendendo-se ao restante espaço disponível, numa intervenção entre superfície e forma, entre colunas e esculturas. Cria uma espécie de “gruta” interior que se atravessa, com uma plasticidade de influências dadaístas, misturando cartão, jornal, mobília usada, troncos e outros materiais como rodas, espelhos ou arames, produzindo um ambiente que se torna escultural. A par da alteração dramática dos espaços, este incluía pequenos nichos com detalhes, objectos ou lembranças dos seus

¹⁰⁴ Este projecto gradual que acabou por ocupar seis quartos, foi iniciado em 1923 e só terminou em 1937, mas foi infelizmente destruído num incêndio.

amigos e colegas modernistas como Piet Mondrian, Hans Arp, Theo Van Doesburg, El Lissitzky.

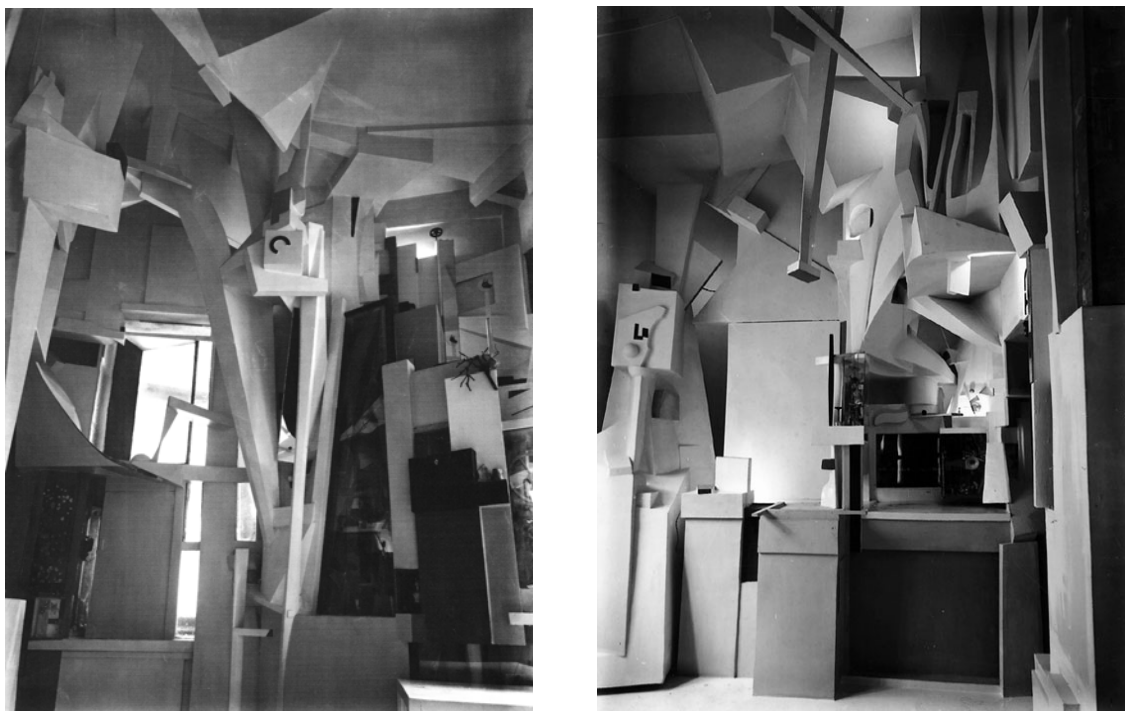


Fig. 61 e 62 - Vista de *Merzbau* de Kurt Schwitters, 1927

Este conceito de assemblagem total explora a associação de materiais encontrados, ela vai ser importante no contexto dos anos sessenta e setenta, sobretudo conotados com a vida diária ou a cultura de massas, e teve as suas raízes em experiências como esta no princípio do século. A capacidade que estas propostas têm de questionar o repertório dominante de significados culturais, foi uma das grandes estratégias que prevaleceu na articulação de ideias na instalação artística da contemporaneidade.

Schwitters used the word *Merz* to denote a technique of assemblage – “the combination of all conceivable materials for artistic purposes, and technically the principle of equal evaluation of the individual materials” – but despite this technical equality, it is clear that in practice the artist was drawn to objects of a specific, highly personal provenance. (Bishop, 2005: 42)

Esta nova forma de pensar a produção de objectos, que passam a ser espaciais, ao mesmo tempo que o espaço passa a ser lido como objecto, reflecte a modificação central que dominou este período¹⁰⁵.

Em resultado das diversas formas de clarificar e questionar a nossa envolvência, e a forma como ela interfere na nossa percepção, os artistas começam a conduzir os seus modos de produção, directamente relacionados com as colocações desta matéria. A aposta na relação com o espaço não só é natural como plausível, sendo a percepção questão central e última, da relação com as artes plásticas desde sempre. Se o espaço se torna vector estruturante desta análise, nada faz mais sentido que a produção dos artistas começar a manifestar essa nova inquietação cheia de possibilidades. E nada faz mais sentido consequentemente, que a consciência desta fortíssima relação com o espaço cenográfico, neste caso mais que premente, essencial.

The world view of scenography reveals that space is the first and most important challenge for a scenographer. Space is part of the scenographic vocabulary. We talk about translating and adapting space; creating suggestive space and linking space with dramatic time. We think of space in action, how we can make it and break it, what we need to create the right space, and how it can be constructed with form and colour to enhance the human being and the text. (Howard, 2002: 1)

Mas o que é afinal a instalação e como se relaciona com a cenografia?

Installation art is a term that loosely refers to the type of art into which the viewer physically enters, and which is often described as “theatrical”, “immersive”, or “experiential”. (Bishop, 2005: 6)

Uma fronteira muito ténue separa o uso da palavra instalação, a colocação de um qualquer objecto num dado espaço, da instalação artística. Até aos anos sessenta a palavra instalação era aplicada na descrição da forma como uma exposição era montada, como os quadros eram dispostos nas paredes. Os dois termos têm em comum uma chamada de atenção para a forma como os objectos são colocados num determinado espaço, e como o nosso corpo e o nosso movimento respondem a isso. Mas têm também uma grande diferença: a colocação de obras num espaço expositivo é secundária à importância das obras que contém, ao passo que numa instalação artística, o espaço, e a

¹⁰⁵ Este trabalho é tido como um dos precursores da instalação, pois revela um dos grandes ideais que irá comandar esta forma de produção artística. Explorada sobretudo a partir da época contemporânea, a capacidade de imersão do espectador na obra é o principal factor da sua expressão.

assemblagem de elementos entre si, são construídos como parte integrante da sua identidade singular. A arte da instalação cria uma situação onde o espectador entra fisicamente na obra, no seu espaço, e assegura que é entendida na sua totalidade.

A instalação artística difere dos tradicionais meios como a pintura, a fotografia, a escultura ou até mesmo o vídeo, no sentido em que incorpora a presença no espaço do visitante de forma literal, e não apenas simbólica ou imaginária. A insistência na presença literal do espectador é a característica chave desta criação artística, onde os sentidos de toque, cheiro e som, são tão importantes como a visão, e em vez da distância relativa, a instalação pressupõe o que alguns autores nomearam de *Embodied Viewer*.

É impossível não estabelecer a relação com o termo “*embodiment*”, que Nigel Thrift emprega para descrever o lugar como algo vivido e gerado pelo envolvimento presencial. As instalações aparecem-nos assim como lugares transitórios que se efectivam com a nossa presença. Julie Reiss defende que o espectador é fundamental para o concluir do trabalho: “is so integral to Installation art that without having the experience of being in the piece, analysis of installation art is difficult.” (*apud* Bishop 2005: 6)

Também na criação teatral, e desde a sua fundação, a presença do espectador é um dado essencial na experiência que o teatro oferece, viabilizando esta aproximação no sentido em que é o espaço criado, pensado ou encontrado para essa relação, que constrói a última fronteira do estar, de se sentir lá, de presencialmente o viver de dentro, mesmo que seja no exterior.

A conceptualização da instalação como modo de produção artística promove modalidades de experiência diferentes, e que trazem naturalmente para o contexto dos diferentes trabalhos, diversas influências.

Its influences have been diverse: architecture, cinema, performance art, sculpture, theatre, set design, curating, Land art and painting have all impacted upon it at different moments. (Bishop, 2005: 8)

Num primeiro momento vemos as pesquisas de Sigmund Freud a abrirem as portas para a visão psicológica e interior do eu, influenciando claramente os criadores surrealistas, dos primeiros a dar às exposições um carácter de imersão psicológica que ia muito além das imagens expostas, como se de um ambiente sonhado se tratasse.

Num segundo momento, a obra *A fenomenologia da percepção*, de Maurice Merleau-Ponty, foi crucial para a teorização sobre a arte minimalista nos anos sessenta,

criando percursos de trabalhos, que, com base em estudos fenomenológicos sobre a visão, exploram o espaço numa abordagem crítica e desconstrutiva. Por sua vez, o pensamento pós-estruturalista de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, veio reforçar o papel da instalação como agente crítico na democracia, adensando o papel activo do espectador e tornando-o num sujeito político.

Se numa obra tradicional de pintura ou escultura, os três elementos da comunicação - artista, obra e espectador - são relativamente estanque e contidos, por contraste, a instalação quebra com este paradigma.

Os artistas trocam a produção de objectos contidos em si mesmos, para trabalhar em localizações específicas, onde todo o espaço era tratado como uma situação singular onde o espectador teria que entrar, para desta forma participar.

A obra de arte com aspiração perene foi desmantelada, e o novo estatuto efémero e contextualizado insistiu na presença literal do público e da sua consequente experiência em primeira-mão¹⁰⁶. Ela cresceu a partir do desejo de expandir as experiências visuais para além das duas dimensões, da pintura ou da fotografia, criando uma alternativa mais viva e dinâmica, incapaz de ser transposta na totalidade para uma linguagem indirecta.

È interessante perceber a analogia que se cria com o teatro em relação às questões levantadas pelo registo das peças. A efemeridade do acontecimento faz com que seja da responsabilidade dos documentos, que ficam, o encargo de contar a sua história, e como também se percebe, não há nenhum conjunto de imagens que possa contar a experiência plena que o momento ofereceu. Esta incapacidade de controlo faz também do teatro, tal como a instalação, uma fórmula sem a possibilidade de ser aprisionada sob um único ponto de vista, produzindo as memórias mais divergentes e dissonantes, fazendo da sua história algo sempre incompleto, inconformado, em permanente negociação e descoberta, como o nosso mundo, e como as propostas artísticas que o reflectem desde forma.

Em vez de representar texturas, espaço, luzes ou objectos, a instalação artística apresenta estes elementos directamente, para que os possamos experimentar na sua plenitude, e não simplesmente reduzi-los a uma identificação. Desta forma introduz-se a

¹⁰⁶ É por isso que as publicações e memórias destes trabalhos são tão difíceis de enquadrar num plano teórico/escrito. A simples escolha de imagens para ilustrar o tema, acarreta á partida um ponto de vista parcelar e selectivo, precisamente um dos factores mais importantes que esta forma artística visa transgredir.

ênfase na sensação imediata, na participação física não estática, que pressupõe o movimento como detonador de ricas e complementares perspectivas, ao que se junta, a consciência dos outros espectadores no mesmo espaço, que também passam a fazer parte da peça.

Para Claire Bishop a instalação apresenta-se assim sob duas grandes ideias: “The first of these is the idea of *activating* the viewing subject, and the second is that of *decentring*”. (Bishop, 2005: 11)

A exigência de movimento e consciência corporal em relação à totalidade do trabalho produz essa activação do papel do espectador de que Claire fala, em contraste com a contemplação óptica que as formas clássicas evocam. A “activação” é uma emancipação a uma atitude passiva e desligada, uma vez que obriga o espectador a sentir-se invasor da realidade que vai observar.

A ideia de descentralização tem a ver com a nova relação que se gera entre o visitante e a matéria, a forma como o tema é dado a ver, coincidindo esta problemática com o facto de os anos sessenta terem sido ricos em textos críticos sobre a utilização da perspectiva na arte.

Para Erwin Panofsky, a perspectiva renascentista colocava o espectador no centro de um hipotético mundo através da linha do horizonte e dos pontos de fuga, criava uma relação de hierarquia entre o observador e a obra, ligando a pintura ao olhar de quem a iria ver. Podemos ligar esta abordagem a uma visão racional e cartesiana da consciência do eu no espaço, aquela que, como vimos no capítulo anterior, foi totalmente reformulada no caminho para a nossa contemporaneidade¹⁰⁷.

A instalação nasce assim com a emergência das novas teorias sobre a descentralização do sujeito, que se registaram nos anos setenta e descritas como pós-estruturalistas. Elas procuravam uma alternativa ao espectador alimentado pela perspectiva renascentista centrada, racional e coerente, argumentando que cada pessoa está intrinsecamente deslocada e dividida dentro de si, logo, a forma correcta de nos vermos na nossa condição de humanos é de forma fragmentada, múltipla e descentrada, seja por desejos inconscientes, por diferentes relações com o mundo, ou estruturas sociais pré-existentes.

¹⁰⁷ A maioria dos artistas do séc.XX dedicaram-se a distorcer este modelo de várias formas, dando origem a propostas que optam pela simultaneidade, como por exemplo o cubismo, gerado pela multiplicação de pontos de vista e trazendo a dimensão temporal para a representação.

Este discurso de descentralização teve também particular importância nas questões espaciais vistas antes, moldando não só uma nova criação artística, como a visão de críticos simpatizantes com valores feministas, que viram na centralização o perpetuar de uma ideologia patriarcal, racista e conservadora. Emerge assim, com a instalação, a possibilidade de deixar de haver uma forma certa de olhar o mundo, e nenhum lugar privilegiado. A multiplicidade de perspectivas inerentes a esta proposta artística, subverteram de vez a hegemonia do modelo renascentista, negando ao espectador uma visão ideal do trabalho e oferecendo um conjunto de possibilidades.

Esta é a prova que a instalação tem também conotações políticas de resposta ao social, e que a sua inserção histórica está intimamente ligada com a criação de liberdade e do pensamento.

Despite the vast number of installations produced in the last forty years, the majority [...] data from 1965 to 1975, the decade in which installation art comes of age. This is because it is at this time that the main theoretical impulses behind installation art comes into focus: ideas of heightened immediacy, of the decentred subject (Barthes, Foucault, Lacan, Derrida), and of activated spectatorship as political in implication. (Bishop, 2005: 13)

E não poderá ou deverá também a criação de um espaço cenográfico, aspirar ao prolongamento crítico que reveste naturalmente a acção de pôr uma peça em cena, de forma mais ou menos intensa.

A multiplicidade de formas de olhar não pode ser olhada como algo inevitável ao espaço do teatro que é preciso dominar o mais possível, fazendo com que se possa ver tudo de todos os lados, ou tentando criar possibilidades de igualdade que não só não cumprem os seus objectivos, como destroem a essência da proposta. Por estas duas grandes ideias - a descentralização e a activação do espectador - a cenografia não pode mais estar conotada com a pintura. Estas práticas já não podem ser lidas como parceiras, e o cenário tem a abertura para domesticar todo um espaço, segundo possibilidades estéticas que construam uma realidade significativa, e não apenas um universo representado. É nesta fórmula que a activação do lugar do espectador se torna realmente significativa, pois neste universo de conjecturas possíveis é na interpretação e leitura das associações de cada um que se formam os significados.

When designers redefine themselves as scenographers, they signify that they are willing to go further than just designing sets and costumes to create an attractive stage picture. (Howard, 2002: 87)

Para Kabakov, artista e teórico da instalação artística, ela é a última tendência dominante na sucessão de formas artísticas que servem como consecutivos modelos do mundo, nas quais se incluem o fresco, o ícone, ou a pintura.

A especificidade da instalação é a de aparecer ao espectador como um caleidoscópio de inumeráveis pinturas, revolucionando a tradicional perspectiva numa disposição de visões plurais. Esta imersiva visão em mundos pictóricos, de certa forma relacionada com o carácter absorvente da pintura, está na base da progressão que conduz à prática da instalação, comprovada pela influência de Jackson Pollock em Allan Kaprow, criador da Art Environment, pela presença dos universos surrealistas nos espectáculos do princípio do século, ou de pintores nos primeiros passos da prática da arte da *performance*, precisamente a trajectória que também confirma o lugar da instalação.

Algumas instalações concentram-se na exploração de mundos ficcionais, muito influenciadas pelo teatro ou pelo cinema, outras oferecem estímulos visuais mínimos, pequenas pistas a serem exploradas sensorialmente, parte de um percurso mais, ou menos conceptual. Outras exploram sentidos particulares como o toque, o cheiro ou o som, enquanto outras intensificam ao máximo a consciência crua do espectador, reflectindo a nossa imagem ou deixando-nos na penumbra. Outras ainda, para desencorajar a ideia de contemplação insistem numa acção do visitante, de forma mais ou menos controlada. Mas se não nos concentrarmos nas diferentes formas de corporalização, a experiência do visitante é de facto a sua essência, e desta preponderância nascem espontaneamente outras inconveniências.

A instalação é absolutamente imaterial, não pode ser repetida sem indicações do autor, não é possível expô-la permanentemente, é difícil de ser coleccionada, é impossível de repetir num lugar qualquer a definir, é problemática de reproduzir ou conservar, e as imagens não a substituem. Praticamente poderíamos refazer o parágrafo com a dualidade entre o projecto cenográfico e a acção que o abriga e que o justifica.

Apesar de a instalação artística não ter um desenvolvimento histórico definido e linear, pensando em algumas roturas no centro das propostas da arte moderna, podemos lá encontrar sementes das preocupações e provocações que mais tarde se

autonomizaram e transformaram, fazendo com que ela se tenha desenvolvido em diferentes momentos e em histórias paralelas¹⁰⁸.

Nomes como Kurt Schwitters, El Lissitzky, ou Marcel Duchamp iniciaram uma transgressão sobre a questão do olhar sobre o objecto, permitindo nos anos cinquenta, uma explosão da importância do espaço enraizada em experiências como os *Environments* e os *Happenings*. Influenciada pelas questões da teatralidade da escultura Minimalista nos anos sessenta, a instalação encontra o seu auge como proposta, já mais institucional que marginal, nas décadas de setenta e oitenta. Vemos por isso durante os anos noventa um desfile de instalações grandiosas enchendo museus de renome como o Guggenheim em Nova Iorque, ou o Turbine Hall da Tate Modern.

Mas se tivermos que intuir um dos primeiros afloramentos destas questões, podemos reconhecer na Exposição Internacional dos Surrealistas, em 1938, uma manifesta vontade de quebrar a passividade do visitante, ainda que mais pela estranheza que por outra coisa.

Com o objectivo concreto de se desvincularem completamente das convenções correntes com que a arte era mostrada, os surrealistas foram um dos primeiros a entender e manipular o modo de colocação de obras num dado espaço. O controlo das suas características formais influencia a percepção sobre o objecto, fazendo descobrir nessa realidade uma possibilidade de força complementar para os seus trabalhos.

Sob a direcção de Marcel Duchamp, artistas como Man Ray, Salvador Dali, Georges Hugnet e Benjamin Peret, realizaram em estreita colaboração um grandioso *décor*, que em tudo contrariava o contexto de uma das mais prestigiadas e tradicionais galerias de Paris. A mudança do espaço da galeria foi para eles uma prioridade, pelo que foram imediatamente removidos itens formais como a tapete vermelha e a mobília de época, substituídos por 1200 sacos de carvão sujos que pendurados no tecto impediam a entrada da luz do dia, folhas secas e cortiça no chão, uma cama Luís XV em cada canto, e inclusivamente um lago feito por Dali com água e plantas naturais.

Também apelando para a experiência sensorial dos espectadores, para além das variadas propostas sonoras, na sala central foi instalada uma máquina de moer café para que o olfacto também participasse na relação com o espaço.

¹⁰⁸ Este percurso múltiplo e diversificado manifestou-se na pluralidade de trabalhos que se apresentam sob o nome de instalação, onde as diversas influências se conjugam de diferentes formas, e com interesses diferentes.



Fig. 63 e 64 – Vistas da Exposição Internacional dos Surrealistas, 1938

As obras colocadas em portas giratórias, paredes falsas, pedestais e em qualquer local disponível, estavam assim enquadradas por uma forte dimensão visual, que convidava ao envolvimento onírico.

The rumpled beds in each corner of the gallery confirmed this equation between the exhibition's *mise-en-scène* and the unpredictable and irrational imagery of dreams. (Bishop, 2005: 22)

Esta intervenção tem, sem sombra de dúvida, um carácter cenográfico. A preparação de um espaço para ser lugar de um acontecimento, onde determinadas características contribuem para o desenrolar de uma experiência entre nós, o espaço e o que é visto, é uma das formas de entender a produção cenográfica: “What is scenography? The adaptation of a given space for a theatrical happening.” (*apud* Howard, 2002: xiii)

A existência e justaposição destes materiais, e as formas criadas para os ver¹⁰⁹, serviam para despoletar novas linhas de pensamento na mente do visitante. O poeta Georges Hugnet descreveu a exposição como: “a station for the imagination and the dream, a platform of departure for the visitor's unconscious free association.” (Bishop, 2005: 22). Ele evoca um modo de experiência de impacto psicológico, por um lado

¹⁰⁹ Na noite de inauguração, porque o sistema de luzes indirectas e dramáticas que Man Ray desenhou para iluminar as obras não funcionou, os visitantes levaram lanternas para desvendar as obras na escuridão, relacionando quase literalmente esta ideia de descoberta com a problemática do surrealismo, uma atmosfera entre o sonho e o inconsciente.

perturbante, por outro prazeroso, com vista a uma ruptura e desestabilização dos caminhos convencionais de pensamento.

Segundo Lewis Kachur, esta proposta de colocação estava revestida de uma carga ideológica forte, sendo mais importante a forma provocadora e inovadora de apresentação que a sua inserção na concepção artística. Em todo o caso, as suas características formais e invasoras situam esta exposição e outras que se seguiram do salão surrealista, como precursoras da instalação. Também segundo o mesmo autor este crescimento faz todo o sentido, especialmente se olharmos as exposições surrealistas como esferas de actualização dos espaços interiores da pintura surrealista, uma manifestação literal dos mundos retratados nas pinturas.

A relação com a figuração da pintura, na vontade de extravasar os seus limites é efectivamente responsável pelos processos criativos que abrangem todo o espaço, mas não é a única.

Em 1923, na Art Exhibition, em Berlim, El Lissitzky alugou para ele um pequeno espaço de exposição, mas não o usou de forma convencional para colocar os seus desenhos na parede. Utilizou as seis superfícies da sala (incluindo tecto e chão) para potenciais espaços de produção visual, dispondo em todos eles, formas de relevos coloridos em diálogo compositivo, convidando os visitantes a perceberem todo o conjunto em movimento, interagindo com a sequência de “eventos visuais”. Segundo ele o espaço de uma exposição deve estar organizado de forma a impelir o público a deambular, o que fez com que a ênfase no movimento se tornasse uma das principais premissas na exibição de instalações¹¹⁰.

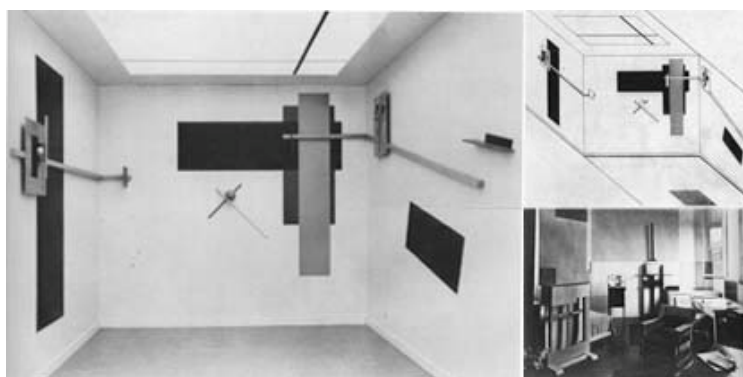


Fig. 65 – Projecto e vista da instalação *Proun Space*, de El Lissitzky, 1923

¹¹⁰ O seu ensaio *Proun Space*, que acompanhava a sala, antecipava já o conceito de uma nova formulação tridimensional, não um espaço apenas para olhar, mas um que pudesse rodear o visitante.

Apesar de não estar a rejeitar o espaço institucional, a recusa do cone de perspectiva introduzido pela Renascença (Renascimento), como forma de ver que fixa o espectador numa única posição, produziu uma alteração verdadeiramente fulcral. A ideia de espaço como uma abstracção pictórica foi substituída por uma verdadeira arena de trabalho e jogo, onde os objectos actuam. Para Lissitzky, a parede deixou de ser tida como suporte neutro, para ser vista como componente vital na composição, fazendo o espaço criado suplantar as limitações estruturais da perspectiva.

Space is not there for the eye only: it is not a picture; one wants to live in it... We reject space as a painted coffin for our living bodies. (apud Bishop, 2005: 48)

Como as instalações que se lhe seguiram anos mais tarde, que ligaram fortemente a ideia de activação do espectador com vínculos políticos e sociais, o *Proun Space*, não era só apenas uma instalação com adornos de relevo para colocar numa casa ou galeria, era segundo o autor: "...diagrams for action, operational charts for a strategy to adopt in order to transform society and to go beyond the picture plane." (Bishop 2005: 81)

Depois da vanguarda moderna, é em 1960 que esta vontade se volta a manifestar, com os trabalhos de Allan Kaprow que também surgem de uma vontade de persistir nas implicações que a pintura trouxe, mais precisamente a obra de Jackson Pollock, que morre em 1956. Kaprow assume como ponto central da sua proposta conceptual a ideia que o Expressionismo Abstracto, culminar da curta carreira de Pollock, prenuncia a morte da pintura como a conhecemos e traz uma consequente extensão ao espaço.

The tragic news of Pollock's death two summers ago was profoundly depressing to many of us. We felt not only a sadness over the death of a great figure, but also a deep loss, as if something of ourselves had died too. We were a piece of him: he was, perhaps, the embodiment of our ambition for absolute liberation and a secretly cherished wish to overturn old tables of crockery and flat champagne. We saw in his example the possibility of an astounding freshness, a sort of ecstatic blindness [...] He created some magnificent paintings. But he also destroyed painting. (Kaprow, 1996:1-2)

Apesar de encorajada pelos pintores e poetas surrealistas, a obra de Pollock foi muito mais longe, ao quebrar um dos bastiões da pintura, ainda que da mais vanguardista, que é a ideia de composição. A ideia de alguma ordem, inclusivamente presente nas obras cubistas ou dadaístas, foi redefinida ao longo das diversas abordagens, posta em causa pelo autor que ao produzir grandes telas no chão e deixar

pingar gestos de tinta produzindo uma textura de redes pictóricas, anula completamente o olhar exterior, o da composição, para se situar sobre e no interior do trabalho.



Fig. 66 e 67 - Processo e Obra de Jackson Pollock

Também a abordagem automática do gesto, aproximando-se do ritual catártico, afasta por completo a antiga forma de conceber o acto de pintar. A sua *action painting*¹¹¹, era de alguma forma performativa: ele trabalhava dentro da pintura, desenhando-a com a interacção de todo o seu corpo, e tornando a pintura de certa forma coreográfica.

Pollock leva esta libertação ainda mais longe, colocando-nos perante uma pintura sempre em progressão, sem princípio nem fim, sempre inacabada. Não se vê a pintura nem a partir de um ponto, nem de outro, mergulhamos no todo, como se a própria experiência de a ver anulasse a fronteira rectangular da própria tela, em favor de uma simultaneidade de direcções para além das dimensões literais de qualquer trabalho.

Os limites de uma pintura sempre representaram o limite do mundo do artista, a separação entre este e o mundo do espectador, tomado como a realidade da imaginação, daí que Kaprow considere que a forma mais completa e coerente de ver o trabalho de Pollock, seria um espaço de exposição onde as paredes estivessem completamente cobertas com as suas telas. Um verdadeiro cenário que se confunde com a obra.

¹¹¹ Apesar de os surrealistas também terem o automatismo como ingrediente, ele manifestava-se apenas a nível psicológico, não na materialidade, que se espelhava muitas vezes em valores realistas ou simbolistas dentro da representação.

The artist, the spectator, and the outer world are much too interchangeably involved here. (And if we object to the difficulty of complete comprehension, we are asking too little of the art). (Kaprow, 1996: 5)

Outro aspecto relevante para estas considerações tem a ver com a dimensão das obras, decorrente claramente do processo de trabalho. A escolha de Pollock por suportes de grandes formatos servia diferentes propósitos, mas um dos mais importantes é a ideia de mural, que de forma muito intrínseca se transforma de pintura, em ambiente, em algo que recebe quem olha como um todo onde se emerge. O tamanho da pintura em relação com o nosso corpo influencia muito, o quanto estamos dispostos a abdicar da consciência da nossa existência, enquanto estamos na experiência. A diferença entre estes, e os grandes formatos da Renascença (Renascimento), é que estes não nos apresentam de todo uma réstia de um mundo familiar. O nosso mundo de convenções familiares é substituído pelo criado pelo artista, o objecto tela está tão lá no fundo da imagem, que já nem é referencial, somos mais que convidados a observar, somos convidados a entrar, redefinindo assim completamente o espaço de uma pintura.

Temos portanto uma arte que tende para se perder a si própria, sem limites, que tende a encher o nosso mundo com a sua presença.

Pollock's near destruction of this tradition may well be a return to the point where art was more actively involved in ritual, magic, and life than we have known it in our recent past. If so, it is an exceedingly important step and in its superior way offers a solution to the complaints of those who would have us put a bit of life into art. But what do we do now? There are two alternatives. One is to continue in this vein...The other is to give up the making of paintings entirely- I mean the single flat rectangle or oval as we know it. (Kaprow, 1996: 6-7)

A recriação da arte como a conhecemos está sempre em progressão, sem no entanto deixar de ocupar lugares idênticos na sociedade. A sua autenticação e os seus limites fazem parte desse apreender constante do seu necessário reconhecimento.

A criação cenográfica pode assim voltar a ser entendida de mais do que uma outra forma, sem deixar de ocupar o mesmo lugar, o de entidade espacial que dá lugar à singularidade do evento teatral. A esta luz pode passar a ser entendida como todas as características, de todo o espaço em contacto com a experiência performativa oferecida por um determinado acontecimento¹¹².

¹¹² A porta onde se entra já faz parte da cenografia que abriga aquele momento, as cadeiras onde nos sentamos, o chão debaixo dos nossos pés, todos eles podem ser possibilidades de expressão.

E pensando que pode haver teatro em qualquer lugar, desde que esse se torne um lugar de teatro, pela acção nele contida, podemos pensar na possibilidade inversa, da acção que vai de encontro ao cenário, e não o cenário contido na acção.

I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged. (Brook, 1968: 12)

Levando mais longe este pensamento, fugindo da limitação das duas dimensões e da ligação institucional à galeria, Kaprow começou a construir os seus “ambientes imersivos” usando materiais em segunda mão e objectos encontrados, a esta forma de criação/apresentação chamou *Environments*.

A escolha de locais abandonados e fora do circuito artístico prendia-se com uma vontade de contrariar o mercado institucional e comercial, onde a arte abstracta vivia sob grande apreciação. Para ele as galerias de arte pareciam locais sem nenhuma característica vibrante, estéreis, onde a arte se tornava intocável e artificial, optando em antagonismo por locais alternativos que se pudessem tornar no *Environment organic, fertile and dirty*.



Fig. 68 e 69 – Environments de Allan Kaprow

A arte da instalação aparece também relacionada intimamente com a rejeição das galerias convencionais, para além da integração total do visitante como elemento activo na composição. No princípio esta inclusão era meramente formal, mas mais tarde foram sendo dado ao público pequenas ocupações como movimentos ou mudança de objectos,

integrando a assistência enquanto agente activo, em acontecimentos alicerçados na proposta plástica, mas de conotação mais performativa, denominados por ele de *Happenings*.

Words foi um *Environment* concebido em 1962, mutável consoante a participação dos visitantes. Eles podiam seleccionar palavras, de uma série já pintada, e dispor na galeria de forma a compor frases. O artista não instalava nada para ser visto, mas para ser utilizado como um jogo, tornado os visitantes co-criadores¹¹³.



Fig. 70 e 71 - *Words*, de Allan Kaprow, 1962

Estas construções revelaram-se mais que um encontro ocasional, e foram base de um percurso teórico que trouxe para sempre a consciência da presença do espectador, o imediato do acontecimento artístico e a sua necessária experiência em primeira mão.

Os espaços brancos e rectos das galerias, sinónimos do eterno e do canónico, mostravam-se como o seu oposto, insistentes no fluxo, na mudança e na desordem, abrindo de vez a porta a esta outra forma de expressão, a instalação.

Tal como Kaprow, outros artistas juntaram-se ao desejo de utilizar objectos reais do mundo para criar uma atmosfera ficcional, em vez de o representar. Claes Oldenburg, em 1961 alugou uma loja que funcionava duplamente, como espaço de trabalho na

¹¹³ A busca de contestação e choque do trabalho de Kaprow revela algumas semelhanças com as experiências surrealistas, na medida em que tenta cortar as defesas corriqueiras do espectador e despoletar desejos, ligações, e interpretações inconscientes.

traseira e na frente como montra de esculturas, espaço expositivo da arte fabricada. Expunha objectos de escala relativamente pequena, mas que cobriam todas as superfícies, que, também elas pintadas, produziam a união de todo o espaço, mostrando uma proposta artística que alastrava em todas as dimensões¹¹⁴.

George Segal mostra-nos espaços alicerçados no quotidiano, criando figuras esculpidas neutras, imersas num ambiente/cenário que reconhecemos mas não identificamos, protótipos de um cenário que espiamos, mas que está para além de nós, no qual não somos o centro psicológico da acção. Em oposição a esta dinâmica está o trabalho de Lucas Samaras, onde a ideia de vitrina é posta em causa. O facto de não acomodar o espectador dentro do trabalho, de não se poder entrar e experimentar o espaço na sua máxima potencialidade, era para ele insatisfatório.



Fig. 72 - Obra de George Segal



Fig. 73 - Instalação de Lucas Samaras

Assim cria instalações totalmente imersivas no sentido em que o espectador entra como participante, tornando-se cúmplice da disposição de um ambiente e não apenas observador. Em *Room or Room*, em 1964, ele reconstrói o seu quarto na *Green Gallery* em Nova Iorque.

Aqui os objectos não estavam colados num dispositivo meramente visual. As relações entre eles eram fluidas, podendo o visitante ser o responsável pelas alterações: podia abrir uma porta, sentar, entrar, estar dentro de uma obra de arte. A autenticidade

¹¹⁴Tal como esta, muitas das instalações produzidas durante os anos sessenta, apesar de considerar o espaço como factor de intervenção, eram estruturadas num diálogo com a ideia de vitrina, a arte/montra, o estabelecer de uma disposição estratégica para suscitar o olhar. A experiência de promoção do objecto na sociedade de consumo trazia para o centro das questões artísticas a questão da fantasia, envolta no questionamento da forma de expor.

da experiência não só era dada pela transgressão física do espaço, mas pela sugestão de alguém acabado de sair, através de objectos pessoais deixados como um rádio sempre ligado.

The difference between the work of Samaras, and Segal might therefore be understood...between dreaming and fantasy. The psychoanalysts Jean Laplanche and Jean-Bertrand Pontalis have explained that in the dream(or daydream) “the scenario is basically in the first person...the subject lives out his reverie”: this would be analogous to installation art of the type presented by Samaras, in which the viewer is protagonist. Fantasy, by contrast, is characterised by a scene in which we identify with a figure rather than acting this role ourselves: the work of Segal... (Bishop 2005: 28)

Este mundo de fantasia espelhado do nosso incorpora uma ideia muito forte de “palco”. Um palco é na sua essência um reconhecimento do mundo tornado visível. É por isso que um simples estrado na rua prefigura um palco e qualquer acção sobre ele é tida como um referente da realidade com outros fins, a validação de um olhar. A apresentação da realidade nesta contextualização reconfigura o olhar sobre nós, numa situação que apesar de enganadoramente familiar nos obriga a um reencontro afinal poderoso e cheio de potencialidades.

The curtain used to be the Great symbol of a whole school of theatre – the red curtains, the footlights, the idea that we were all children again, the nostalgia and the magic were all of a piece. Gordon Craig spent his life railing against the theatre of illusion, but his most treasured memories were of painted trees and forest [...] Certainly, we still wish to capture in our arts the invisible currents that rule our lives, but our vision is now locked to the dark end of the spectrum. Today the theatre of doubting, of unease, of trouble, of alarm, seems truer than the theatre with a noble aim. (Brook, 1968: 50)

As referências do nosso mundo são poderosas chaves para a construção de memórias e intenções imersas em gestos de grande impacto, como a maioria destas propostas e da generalidade das criações cenográficas. Elas podem inclusivamente comportar poucos elementos e assumir-se de forma parca, mas são essas que geralmente definem grandes gestos, afirmações concisas que gerem todo o desenrolar dramático da acção e da caracterização dos personagens. A escolha de um único armário central a todo o espectáculo pode ser um desses gestos. E se claramente este referência descende de algumas produções do carismático *Cerejal* de Anton Tchekov, podemos pensar em alguns artistas plásticos que também trabalham a força da memória, das construções humanas, ou da acção do tempo sobre elas, só para referir algumas leituras possíveis. Estas criações plásticas, nomeadamente trabalhos de Christian Boltanski ou Cildo

Meireles, só para nomear mais concretamente uma prática, tal como as cenografias, aspiram a traduzir a capacidade de criar grande impacto visual com a utilização de todo o espaço, oferecendo imagens surpreendentes, algumas com um cunho arquitectónico bastante claro e inovador.

O uso de roupa velha, colocada de várias formas no espaço, é uma das estratégias de Boltanski para despoletar uma corrente de associações individuais, canalizadas por uma relação sensorial com o mundo físico. A percepção é colocada ao serviço de dispositivos emocionais, num processo que exclui a linguagem escrita, incapaz de o descrever.



Fig. 74 – Instalação de Boltanski

Fig. 75 - *Missão/Missões (How to Build Cathedrals)*, de Cildo Meireles

Em *Missão/Missões (How to Build Cathedrals)*, Cildo Meireles também usa materiais pouco convencionais em vastas quantidades que transformam completamente o carácter da sala. O seu universo próprio permite gerar significados através da associação simbólica dos materiais, envolvendo o visitante num encontro psicologicamente vivo, quase espiritual. Nesta peça seiscentas mil moedas em repouso, dois mil ossos suspensos e uma coluna de 800 hóstias, aludem à religião, à perda humana, ao valor da memória ou à passagem do tempo, produzindo um comentário crítico de forma oblíqua e poética.

Estes são sem dúvida espaços de elevado dramatismo, onde são encenadas experiências perceptivas acrescidas para os visitantes. A palavra encenação é claramente aplicável no sentido de composição total, não só dos componentes directos, mas de todos os restantes factores que compõem o ambiente, nomeadamente a iluminação, que aqui se reveste de uma importância substancial, como no âmbito teatral.

Desta forma parecem palcos sempre à espera de serem habitados, de resto esta sensação de eterna espera, uma suspensão à procura de fim, torna-as tão inquietantes e tão disponíveis para convidar o teatro a deles se ir apropriando.

Este tipo de trabalho concentra-se normalmente em repostas mais pontuais e individuais, mas que surgiram como claras e irreverentes respostas ao Minimalismo que entretanto se instalou como corrente dominante.

Paul Thek, que de alguma forma optou pela visualização dos seus espaços, de forma interior, apresenta uma materialização radicalmente diferente da que motivou os minimalistas. Ele combina a iconografia simbólica das suas instalações com o movimento do visitante, referindo-se a elas como “procissões”. Esta postura alude às qualidades ritualistas e sociais da deslocação dentro da sua obra, e também ao facto de cada peça estar sempre em constante processo. As suas cenas de grande escala, eram construídas pela assemblagem de objectos encontrados e materiais orgânicos, incorporando música e luz, e transformadas em cada exposição.



Fig. 76 - *Pyramid/ A Work in Progress*, de Paul Thek, 1971

A distribuição quase casual dos materiais pelo espaço da galeria, permitia a construção de caminhos e passagens, muitas vezes elevados e iluminados com velas, como se de um ritual religiosos se tratasse, reflectindo a natureza litúrgica da arte. Bancos e cadeiras eram colocados convidando a sentar, assim oferecendo uma

variedade de perspectivas para descansar em contemplação, humanizando o espaço de exposição. Apesar de ter criado a sua própria iconografia simbólica, da qual fazem parte árvores, barcos ou pirâmides, para o artista também a disposição do espaço tinha conotações metafóricas: um corredor era um local de energia concentrada, uma passagem um obstáculo a ultrapassar, e um chão de areia, água onde podemos andar.

A sua abordagem à recepção da arte como algo de colectivo e capaz de criar laços foi muito influenciada pelo período social que decorria, com os protestos contra a guerra do Vietnam e a ascensão do movimento feminista, sendo o encontro em 1968 com Joseph Beuys¹¹⁵, grande apaixonado da escultura social democrática¹¹⁶, o acontecimento mais marcante na sua influência.

Em *Pyramid/ A Work in Progress*, em 1971, a passagem é coreografada passo por passo, acrescentando á experiência de intrusão, um imaginário enigmático que cria uma atmosfera absorvente, entre a beleza e a estranheza, enfatizando a comunhão.

Como este tipo de criação está aliado a um arquitectura física de um dado espaço, o contexto, onde eram mostrados, transferia parte da significação e importância de um trabalho, normalmente dada ao trabalho do autor individual, para a forma específica de recepção do trabalho, a forma como era experimentado por uma assistência activa, e em relação directa. Esta vertente é também significativa no consequente poder retirado assim, aos órgãos de comunicação de massas, pois não tem mais capacidade para difundir o trabalho na sua totalidade.

Uma outra ideia central da instalação é a de que o espaço deve ser navegado para ser totalmente visto. Esta característica produz ênfase na relação entre o necessário movimento e a sua analogia directa com o desejo de olhar uma situação, por diferentes perspectivas, tornando a experiência de ver sempre parcial. Artistas como Mary Kelly¹¹⁷ articulam esta teoria com a posição de que a multi-perspectiva é emancipatória, em contraste com um único ponto de vista de um sujeito dominante, e nomeadamente com

¹¹⁵ Em 1962, Beuys integrou o movimento *Fluxus*, quando as *performances* e trabalhos multidisciplinares do grupo, reunindo artes visuais, música e literatura, o inspiraram a seguir uma direcção nova, voltada também para a *performance*. A sua obra tornou-se cada vez mais motivada pela crença de que a arte deve desempenhar um papel activo na sociedade.

¹¹⁶ Esta ideia de imersão está directamente relacionada com o questionamento dos artistas, do seu papel dentro do sistema do museu, evitando conscientemente a produção de objectos discretos, portáteis, sobre os quais o mercado pudesse facilmente dominar.

¹¹⁷ A instalação é também vista neste contexto como um modo de desafiar e subverter essa associação, conferindo poder a uma nova visão feminista onde a mulher não é apenas uma imagem icónica a ser dominada.

a ideologia patriarcal. Em vez de uma relação hierárquica com o objecto, sinónimo de uma cultura burguesa e de uma masculinidade dominante, o visitante da instalação está também a ser colocado sobre questões políticas, para além dos conteúdos formais.

Estas propostas de criação total de espaço coabitam com uma outra forma artística que também emergiu no coração dos anos sessenta, a escultura minimalista.

Apesar das suas divergências, o motor de desenvolvimento de ambas foi a relação com o espaço, acabando mesmo o minimalismo por tornar-se de certa forma institucional. As suas criações permaneceram com carácter escultural e objectual, mas rasgam os limites das formas de expressão de tal forma, que convocam de forma efectiva a teatralidade para as artes plásticas. Os artistas que enveredaram por esta prática foram fortemente influenciados pelo trabalho do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, especialmente na obra de 1945, *A Fenomenologia da Percepção*¹¹⁸.

Ele refere-se sobretudo ao que entendia ser uma divisão estrutural na filosofia ocidental, no que diz respeito ao conhecimento do humano. Segundo a sua tese, sujeito e objecto não são entidades separadas, são interdependentes e recíprocas. A coisa é assim inseparável da pessoa que a percebe, não podendo, portanto, existir sozinha. Está na extremidade de uma exploração sensorial que a investe de humanidade. Uma vez reconhecida, o sujeito que vê e o objecto visto são considerados como dois sistemas solidários, duas metades do mesmo fenómeno. Desta forma a questão da percepção não se resume a uma questão de visão, envolve todo o corpo. A relação entre o objecto e todo o meu corpo é a chave da *embodied perception*; o que se percebe está necessariamente dependente da forma física como alguém se insere numa determinada matriz, num dado momento: “I do not see [space] according to its exterior envelope; I live it from the inside; I am immersed in it. After all, the world is all around me, not in front of me.” (*apud* Bishop 2005: 50)

Estas ideias ressurgiram numa época em que a pintura se mostrava relativamente perto da exaustão, e a tradução inglesa, de 1962, fez com que artistas e críticos encontrassem nela uma forma de teorizar as novas experiencias estéticas oferecidas aos visitantes pelo minimalismo. O minimalismo aparece como um cruzamento entre a tradição da escultura e a arte da instalação.

Esta proposta trouxe para as galerias conjuntos formais compostos por peças inertes dispersas no espaço, nas quais a composição interior, e as relações entre si, são

¹¹⁸Apesar do foco das suas teorias não ser a arte, e dela refere apenas a pintura, escreve sobre a forma como o corpo se inscreve nos ambientes.

reduzidas à mais simples estrutura geométrica, levando muitas vezes a que as pessoas o proclamem como inumano ou anti-expressivo. Quando nos encontramos presencialmente com este tipo de trabalhos, outra profundidade é possível de ser revelada.

A sua aparente simplicidade é no entanto enganosa, pois a disciplina, a que nos obriga, vai muito mais além da constatação da forma ou da identificação da imagem. Na relação com uma escultura minimalista dois fenómenos ocorrem, em muito devido à falha da expectativa de concentração num objecto, que qualquer exposição nos coloca: primeiro o trabalho intensifica a consciência da relação entre ele e o espaço onde é exposto, as proporções, a luz, a cor, e, segundo, desvia a nossa atenção para o nosso próprio processo de o perceber, o tamanho no nosso corpo, a presença formal que adquire, e a forma como circunscreve a escultura. Podemos dar-nos conta de um novo sentido de construção do literal, onde os materiais se apresentam na sua postura mais literal, ou seja, não simbólicos e não expressivos, e as formas reduzidas á sua singeleza máxima, sem absorção psicológica ou cativando a atenção para outras considerações.

Foi no despontar desta nova etapa que o crítico Michael Fried, em 1967, publica *Art and Objecthood*, um ensaio que aponta à arte minimalista, o que ele considerava ser a sua falência. A proposta inerente à relação com as obras minimalistas, segundo ele, destituía da obra de arte plástica, nomeadamente da escultura, dois paradigmas para ele fundamentais: a autonomia da obra de arte, a sua existência auto-suficiente e independente de qualquer contexto, e a pureza de cada um dos meios de produção artística.

Fried reconhece no minimalismo a sua capacidade de partilhar um espaço e um tempo com o seu observador, em vez de o transportar para um outro mundo, estava por isso mais perto do teatro que da escultura. O seu argumento assenta na ideia da temporalidade, em vez de existirem num tempo e espaço transcendente, a escultura respondia ao seu ambiente, sendo a experiência de ver marcada pela duração, como o teatro, e porque solicita a presença directa do espectador, o termo *theatricality*, denotou uma contaminação entre as disciplinas.

The critic Michael Fried...argued that it was precisely this scale that gave such works a kind of *stage* presence, not unlike the silent presence of another person. As such, Minimalist objects are inescapably in a situation- one that, virtually by definition, includes the beholder. (Bishop 2005: 53)

O minimalismo foi bastante controverso na sua aparição, e o debate continuou à sua volta, mas a consciência de cada objecto no espaço não voltou a ser descurada.

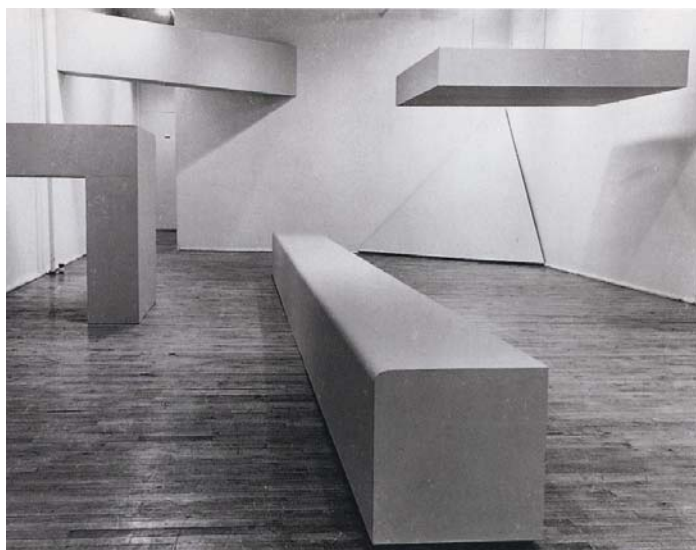


Fig. 77 - Esculturas de Robert Morris

Rosalind Krauss diz sobre o trabalho de Robert Morris, conotado com o minimalismo, que por mais que pudéssemos entender claramente que as peças apresentadas no Museum of American Art fossem idênticas, em estrutura e dimensão, é impossível vê-las como iguais. A sua similaridade pertence a uma lógica pré-existente á experiência, porque no momento desta, a lógica é derrotada pela diferença verosímil.

As encenações criadas pelos artistas dos ambientes adoptavam tudo aquilo que o minimalismo queria eliminar, como a narrativa, a emotividade, o orgânico e o simbólico. Há, no entanto, autores que levam a cruzada ao ponto de reconhecerem, na mera colocação de objectos, uma sensação de ambiente.

Lucy Lippard argumenta que existe uma tendência crescente, mesmo em exposições convencionais, para rodear o espectador de participação física ou reacções sensoriais, e, mesmo que não planeie um ambiente, a exposição lança um feitiço que estende as peças individuais a uma relação com o espaço de exposição, levando o visitante a registar os espaços vazios entre os objectos. O fundo neutro prévio da galeria é activado num total coerente, por vezes sobrepondo-se em importância aos trabalhos individuais. As fotografias dos trabalhos no espaço de exposição, e a atenção dos críticos para tal, atestam esta alteração, transformando-se numa estética de exibição, conceptualmente próxima da instalação.

Krauss demonstrou as implicações radicais que o minimalismo teve até aos dias de hoje, por recolocar a origem do significado da obra de arte fora do seu interior, onde

a cor e a composição tinham como função ser metáforas da psique do artista. O minimalismo permitiu que a arte deixasse de ser modelada na privacidade de um espaço psicológico, e passa-se a ser estruturada num espaço público por natureza, um espaço social e cultural. Estabelecendo a interdependência entre a obra e o espectador¹¹⁹, no seu verdadeiro sentido, o minimalismo apontou um novo modelo, a desestabilização do espectador descentrado.

The multiperspectivalism implicit in installation art comes to be equated with an emancipatory liberal politics and an opposition to the *psychological rigidity* of seeing things from one fixed point of view.” (Bishop 2005: 54)

O jogo com o espaço e a forma, como se constitui na nossa percepção e através da criação artística, estava de tal forma instituído que passou mesmo a ser o principal foco de propostas de alguns artistas como James Turrell, Bruce Nauman, Larry Bell ou Robert Irwin. A predilecção deles vai para o trabalho não com o espaço, mas sobre o espaço, de forma a reescrever a vivência de um lugar ou de um objecto, onde a percepção sensorial de um fenómeno é o conteúdo do trabalho¹²⁰.

As propostas de Robert Irwin são paradigmáticas do que se apelidou de “desmaterialização da obra de arte”, no sentido em que restringe ao mínimo a intervenção plástica, pois a materialidade não existe como fim, mas como resposta à fenomenologia da percepção. As suas intervenções, em particular, são regidas em resposta directa ao sítio onde se irão fixar, são determinadas pelo espaço, em oposição á tendência de dominantes espaciais. O espaço determina toda a filosofia de intervenção, rejeitando por completo qualquer trabalho feito em ateliê sem destino definido, ainda que equacionando uma adaptação posterior.

¹¹⁹ Apesar de perceberem a importância de colocação de um trabalho numa galeria, estes artistas não consideravam o seu trabalho como instalação, eram ainda peças separadas num mesmo espaço, sendo por isso ainda mais evidente a concretização de uma relação performativa com os objectos.

¹²⁰ Registados em fotografia, a maioria destes trabalhos parecem “desarmadamente simples”, e de facto, a maioria deles é feito para recusar esta mediação entre eles e o espectador.

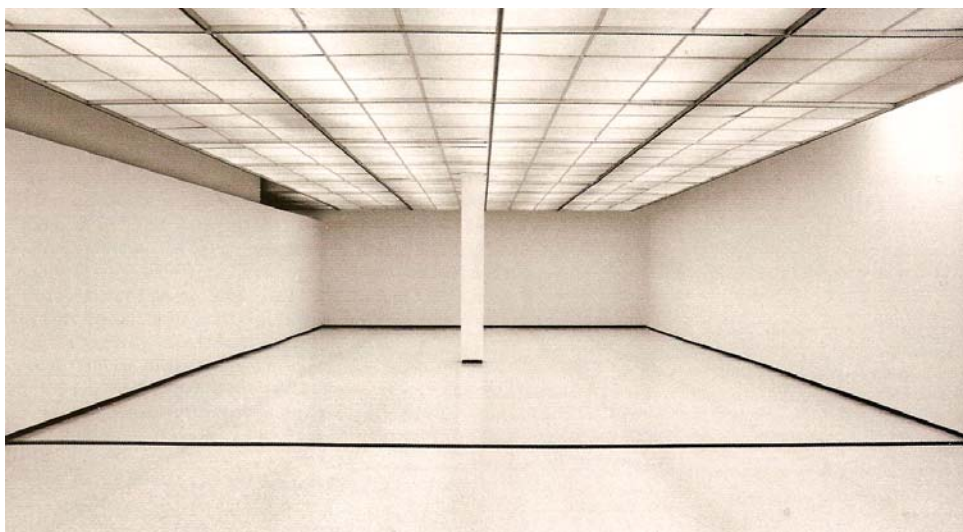


Fig. 78 - *Black Line Volume*, de Robert Irwin, 1975

Black Line Volume, de 1975, mostra uma “simples” linha preta instalada no chão da galeria do Museum of Contemporary Art em Chicago, a partir da qual, a percepção física do espaço é de tal forma modificada, que quatro pessoas que trabalhavam na galeria perguntaram ao artista se ele tinha construído o pilar ao centro; o que ele considerou um triunfo, pois indicou que eles tinham visto verdadeiramente esta sala pela primeira vez, através do seu trabalho.

Não é de estranhar a referência a Merleau-Ponty nos seus escritos teóricos, ao tornar a participação individual um dos factores determinantes na obra, permitindo que cada um estructure um novo estado da realidade. Todavia é sempre o espectador que o faz, não o artista, o que atribui ao público uma responsabilidade permanente de reconfigurar o mundo à nossa volta, a partir do potencial estético do próprio mundo; no fundo o que a pintura clássica, meramente visual, já pressupunha como fundação da proposta artística.

E, no fundo, o que sempre o teatro fez: refazer a realidade perante os nossos olhos para assim colaborar na definição pessoal do mundo de cada um. Naturalmente, que neste processo, a relação directa com a obra é crucial e determinante no processo de a ver, fazendo assim, o apelo à autenticidade da percepção. Daí que os críticos descrevam este trabalho como aquele que nos faz – a nós próprios – perceber.

Se pensarmos na fundação do teatro, e no que ele representava, e mais concretamente no berço ocidental, a Grécia antiga, podemos relacionar esta tomada de consciência com um dos laços fundadores da produção das tragédias, o reconhecimento do homem e das questões relativas à sua existência. O teatro era o palco das questões

que se punham à formação do ser individual e em sociedade. Esse questionamento era efectivado pela construção em cena de um mundo fictício, referente do real, que pela sua alteridade lhe conferia sentido. A criação cenográfica participava desse desígnio, dar a ver o que fazemos, e como fazemos, para que se constitua um conhecimento através de uma estética.

Bruce Nauman não se relacionou de forma tão directa com uma posição política no seu sentido social mais amplo, mas com uma abordagem à posição de Merleau-Ponty, em que a percepção se torna fracturada e dividida. A sua proposta sugere que o corpo, em vez de um unitário depósito de percepções sensoriais, está de facto dividido e em conflito consigo mesmo¹²¹.

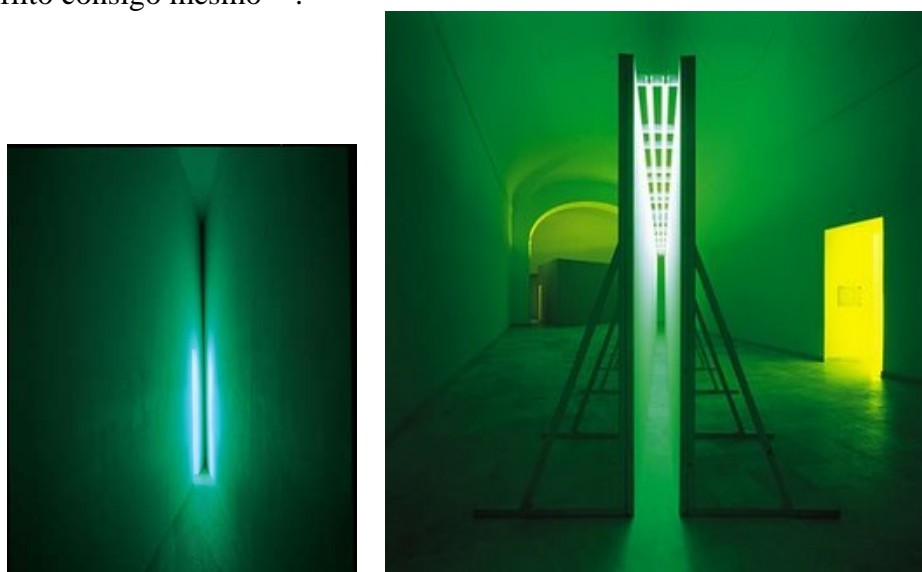


Fig. 79 e 80 - *Green Light Corridor*, de Bruce Nauman, 1970

Em *Green Light Corridor*, de 1970, ele usa a escala e a cor para gerar desconforto físico. O corredor é tão estreito que só podemos entrar de lado, enquanto a luz fluorescente verde é tão opressiva que se mantém na retina saturando a nossa visão, tornando tudo magenta, um pouco após sair daquele espaço.

Mesmo com o conhecimento de como as peças funcionam, elas produzem alguma ansiedade, pois não conseguimos evitar a sua acção. Estes momentos de confusão corporal corrompem a plenitude da percepção auto-reflexiva que o minimalismo propõe. Aqui nunca nos sentimos centrados nem em controlo.

¹²¹ Esta posição está associada ao desenvolvimento da fenomenologia nos anos 70, onde se começa a fazer sentir atitudes críticas, pelo facto de assumir o sujeito como neutro, o que pressupõe uma classificação normativa, especialmente masculina. O pensamento feminista e não só, trouxe para a questão a ideia que o corpo em percepção nunca é uma entidade abstracta, tem sempre características particulares que o condicionam.

Apesar da proximidade com o minimalismo em termos do uso literal de materiais, e no jogo com a percepção, a sua obra destaca-se pela consciência de que não somos uma unidade em sintonia, retirando-nos uma experiência de percepção plena. Daí que este artista se vá incluir numa segunda denominação apelidada de Pós-minimalismo, como outro caso paradigmático, Dan Graham.

Se o minimalismo descentrou o sujeito, não permitindo uma única visão em controlo, através da qual percebemos o objecto, esta desestabilização era apenas em relação à obra, ao passo que os pós-minimalistas demonstram quão facilmente a nossa percepção pode ser frágil e contingente, descentrando-nos em relação a nós mesmos. Substituem a plenitude do sujeito que ainda existia como coerente e fixo, pela incapacidade de coincidir consigo próprio. Esta procura de sintonia que torna a percepção num processo turvo e vacilante, já Merleau-Ponty debatia na sua obra *O Visível e o Invisível*: “Assim como há uma reversibilidade daquele que vê e daquilo que é visto, assim como no ponto em que se cruzam as duas metamorfoses nasce o que se chama de percepção...” (Merleau-Ponty 1964 : 149)

Dan Graham é um dos autores que de forma mais teatral explora o espaço com as suas obras, verdadeiros sistemas para a consciência de ver e ser visto, usando o poder da imagem reflectida como reconhecimento de uma presença no espaço.



Fig. 81 - *Public Space/ Two Audiences* de Dan Graham Fig. 82 - *Present Continuous Past(s)* de Dan Graham

Como em *Present Continuous Past(s)*, apresenta salas de galerias vazias com espelhos, monitores e vídeos com imagem retardada, de forma a fazer actuar experiências que relacionam a percepção com o tempo. Os dispositivos encorajam os visitantes a moverem-se e a colaborar em ordem de activar uma rede de olhares diferidos e cruzados, que demonstram como a nossa consciência do mundo está

dependente da interacção com os outros. De resto, o estatuto do espectador preocupou o pensamento de quase todos os artistas e pensadores desta década.

Em 1949, Jacques Lacan¹²² escreve o ensaio *The Mirror Stage a Formative of the Function of the I*, onde argumenta que, só se vendo a si própria no espelho, a criança se apercebe que é uma entidade autónoma e independente. O nosso sentido de ser, o nosso ego, é uma construção imaginária, uma defesa contra o nosso sentido interno de fragmentação. Para Lacan o ego é estruturado como um efeito a partir de um olhar externo e recíproco, o mundo a olhar de volta para nós. E que definição mais interessante e premente para o teatro, o mundo a olhar de volta para nós...

Uma das grandes questões que Dan Graham coloca à proposta minimalista, e aos ambientes imersivos dos anos 60, solitários e meditativos, é o facto de assentarem fundamentalmente numa percepção isolada do espectador, de serem espaços criados para um único campo perceptivo. Graham diz: “I was more interested in what happened when spectators saw themselves looking at themselves or looking at other people.” (Bishop 2005: 73)

Para a Bienal de Veneza de 1976, criou *Public Space/ Two Audiences*, um espaço de galeria branco, com uma porta em cada uma das extremidades, intersectada por um painel de vidro á prova de som. As paredes mais distantes estavam revestidas a espelho, construindo dois sistemas de reflexão simultânea, ambos oferecendo ao visitante uma imagem dele em relação com os outros visitantes. A obra mostra o espectador, o seu olhar sobre si próprio e o seu olhar sobre outros, que o olham também, dentro de um enquadramento arquitectural preciso.

Desta forma a experiência da obra nunca fica completa sem a presença de outros espectadores. Eles activam uma rede de visões reflectidas ligadas a uma consciência mais social, adquirida na relação com um grupo. Revela um interesse na premissa social e pública da fenomenologia da percepção, e na forma como os aspectos psicológicos ressaltam dessa atenção sobre o nosso próprio olhar.

Os seus trabalhos de caracterização austera revelam-se uma experiência social do encontro do eu entre os outros. A ausência de objecto, imagem ou produto para olhar, leva a nossa percepção a concentrar-se necessariamente em nós mesmos. Esta dimensão cria um contraponto à experiência de perda de si próprio que decorre na maioria das

¹²² A teoria de Lacan foi bastante significativa para uma geração de teóricos, cineastas e artistas plásticos que se focaram em problematizar a percepção na forma como é socialmente pré-determinada.

abordagens suscitadas pelas formas tradicionais de arte, especialmente a pintura, que nos encoraja a escapar da nossa realidade ao assimilarmos o mundo representado. Neste modo contemplativo, não só perdemos consciência de nós, mas também de um presente, de um espaço/tempo preciso, e do nosso envolvimento nele.

A herança de Dan Graham, apesar de promover as principais premissas do minimalismo, deixa-nos dois importantes valores, uma vez que as formas de ver que propõe são, por um lado, sociais e, por outro, historicamente referenciáveis. O que nos leva para outra grande preocupação deste autor: a ideia que a percepção não é imediata nem deslocada de um tempo histórico, a confirmação da não possibilidade de ter experiências puras auto-suficientes e sem memória: “...the impossibility of locating a pure present tense; the perceptual process, he argued, should instead be understood as a continuum spanning past, present and future.” (Bishop 2005: 72)

Segundo Claire Bishop, a partir dos anos setenta registou-se um decréscimo no interesse sobre a fenomenologia, em muito devido ao crescimento de teorias feministas e pós-estruturalistas que mostraram como o suposto corpo neutro, objecto da fenomenologia da percepção, era de facto sujeito a directivas sexuais, raciais e económicas diferentes. Também os escritos de Michel Foucault e Jacques Derrida, que para a autora colocaram o sujeito em crise, desmantelaram a primazia da percepção para uma manifestação parcial do sujeito humano, conduzindo as reflexões artísticas para outros campos.

Contudo registou-se nos anos noventa, um retorno de algumas destas lógicas como ponto de referência de alguns projectos. De forma amadurecida, foram incorporados nestes processos de descoberta outros factores, em especial no entendimento do sujeito e do seu potencial, que transformaram a interpretação reduzida e fundamental do minimalismo numa outra lógica de activação, ainda urgente e necessária, nomeadamente no que diz respeito ao efeito passivo criado pelo entretenimento dos *mass-media*, e à construção do lugar “Museu” na sociedade.

A instalação continua assim a revelar a “verdadeira natureza” do que significa ser humano no mundo, em oposição à falsa posição de ilusão produzida pela experiência da pintura, do cinema ou da televisão.

Faz por isso sentido que o trabalho cenográfico possa perseguir estas novas fórmulas e delas retirar valiosas e afirmativas lições que nos possam conectar com o mundo da mesma forma, e não da mesma maneira, que a *Skenographia* grega se relacionava numa sociedade completamente diferente da nossa.

It is only when a ritual comes to our own level that we become qualified to deal in it: the whole of pop music is a series of rituals on a level to which we have access. (Brook, 1968: 53)

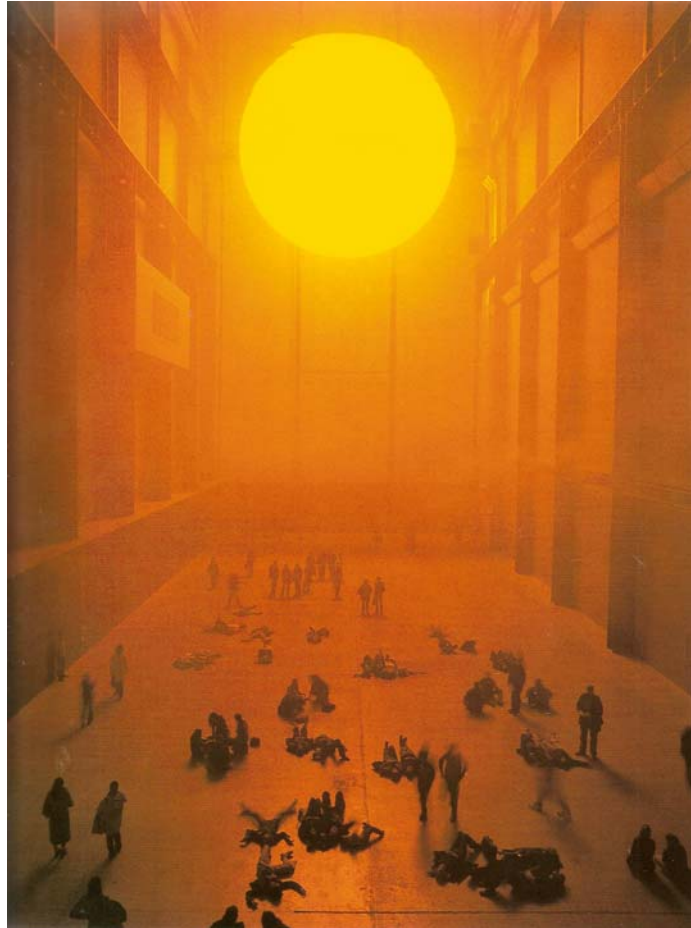


Fig. 83 – *The Weather Project*, de Olafur Eliasson, 2003

2.3- O museu como palco

Em 2000, Carsten Höller apresentou uma peça em Frankfurt com o título *Lichtwand*, composta por uma intensa barreira de luzes cujo impacto na retina era quase intolerável por mais do que alguns minutos. Mais de mil luzes intermitentes a uma frequência sincronizada com a actividade cerebral eram capazes de induzir alucinações visuais no espectador¹²³. Feita para deslocar e desorientar, requerendo para tal a presença indispensável do espectador para conseguir gerar o seu efeito, é quase um laboratório do comportamento humano.



Fig. 84 - *Lichtwand*, de Carsten Höller, 2000



Fig. 85 - Cena do *Ballet Relâche*, 1924

O artista refere-se aos seus trabalhos como máquinas ou aparelhos com a intenção de se sincronizarem com os visitantes, no sentido de produzirem qualquer coisa em conjunto com eles. É interessante pensar na criação cenográfica sob esta perspectiva, não só do ponto de vista conceptual da relação com o público, mas também da especificidade que o termo máquina revela, uma invenção para realizar um determinado fim.

¹²³Entrar nesta instalação era mesmo insuportável para algumas pessoas porque a par da luz intermitente que ofuscava o olhar, as luzes geravam um calor opressivo.

Se pensarmos na escolha de “Máquina de Cena”, curiosamente ou não, feita por algumas companhias para o trabalho cenográfico, nestes casos intimamente relacionado com a criação do espectáculo, demonstra bem esta possibilidade de actuação da cenografia.

Carsten Höller utiliza o envolvimento físico e mental do visitante para provocar alterações de consciência que coloquem em dúvida a estabilidade da percepção do dia-a-dia. Não são objectos nos quais se possam encontrar significados por eles próprios, o trabalho fica incompleto sem a participação directa de quem o vê. A percepção é entendida como algo mutável e escorregadio, integrada num corpo e num sistema nervoso, e não uma função do olhar, isolada do mundo e criada por uma única e simples consciência. Os seus trabalhos mostram-nos o mundo a partir de radicais pontos de vista, entre ambientes desorientadores e máquinas de movimento, lançando a dúvida sobre a estrutura do real, sobre o que nos habituamos a considerar realidade.

Esta proposta contemporânea tem, como se intui, na história da modernidade as suas raízes, e são elas que mais uma vez confirmam a presença da expressão teatral como linguagem parceira na transformação da nossa capacidade de representar o estar no mundo.

Em 1924, estreou *Relâche*, um *ballet* que devia tanto à sensação do novo quanto à participação de Picabia na composição plástica, no sentido em que a sua colaboração estende-se mais que as fronteiras conhecidas como cenografia.

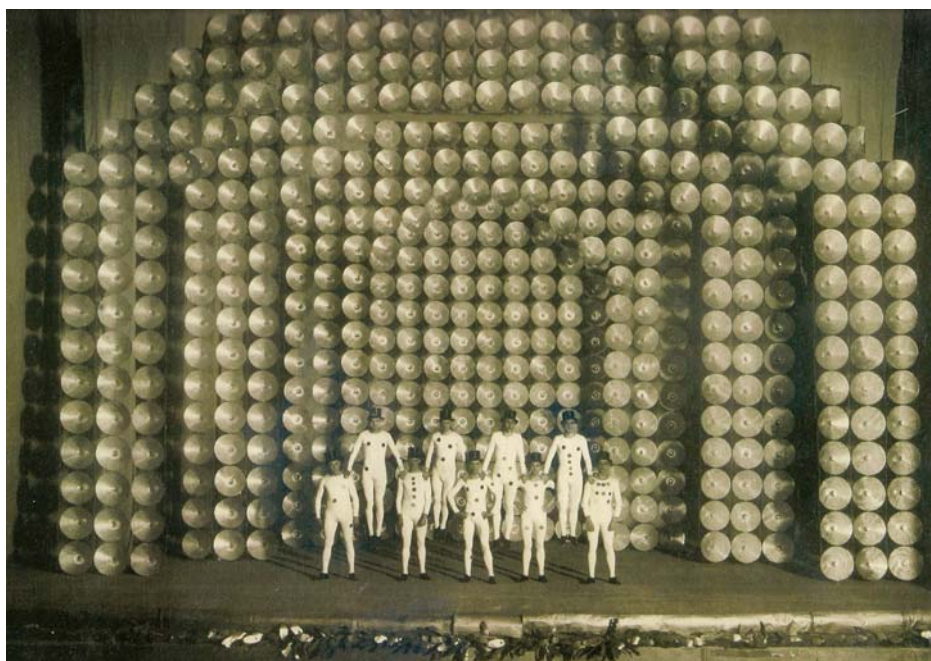


Fig. 86 - Cena do *Ballet Relâche*, 1924

Para além da liberdade e abstracção que os figurinos sustentavam, o cenário era composto por discos metálicos prateados, cada um com uma luz no centro bastante forte. Uma cortina vertical que questionava a ideia de fundo sustentava 370 projectores embrionários, que, com a devida reflexão e ao acender as respectivas luzes, criavam uma sensação de invasão determinante para o acordar da percepção, não deixando ver o palco nas condições habituais, mas, pelo contrário, colocando, visível e consciente, todo o espaço e espectadores da sala como elementos activos no espectáculo.

Entre a quase cegueira proporcionada por este arsenal de luz, os eventos simultâneos, e os quadros burlescos, o espectáculo, porque mais que um *ballet* era de um espectáculo que se tratava, fazia, afinal, a apologia da vida voltada para o momento da actualidade e para o futuro, para a ruptura com o convencional, para a quebra da estanquicidade, nomeadamente entre o *ballet* e o *music-hall*: “O autor, o bailarino, o acrobata, a tela, o palco, todos esses meios de apresentar uma *performance* são integrados e organizados de modo a obter-se um efeito total.” (Goldberg 1988: 120)

Se pensarmos na obra de Carsten Höller, encontramos muitas semelhanças não só do ponto de vista material como conceptual. Em *Relâche* equaciona-se o limite da acção do trabalho plástico, problematiza-se o que é ver um espectáculo, o que ele dá a ver, destrói-se uma relação acostuada e serena com uma experiência, para se reconstituir outra, sobrevivente de novas formas de intervenção. São estas novas de intervenção que vão construindo novas abordagens do que pedimos e retiramos da expressão teatral, fazendo com que ela se renove nos vários sentidos que pode ocupar. E o seu sentido, tal como a apresentação de instalações, é o de apresentar a vida, pela mão de variáveis inversões, estranhezas, detalhes e características suspeitas da mesma.

The images detached from every aspect of life merge into a common stream in which the unity of that life can no longer be recovered. Fragmented views of reality regroup themselves into a new unity as a separate pseudo-world that can only be looked at. The specialization of images of the world evolves into a world of autonomised images where even the deceivers are deceived. The spectacle is a concrete inversion of life, an autonomous movement of the nonliving. (Debord, 1967: 7)

O museu passa assim a ter uma relação conotativa muito grande com o palco, ou o palco com o museu. A liga-los esta ideia de espaço de acontecimentos, local para essa outra acção que, não sendo a vida, constrói-se sobre ela para ser vista, para poder interferir com quem a olha. Não deixa de ser curioso que, na mesma época em que se começa a reivindicar todo o espaço expositivo, para que ele possa também construir

sentido na experiência da exposição, reiterando a sua leitura para lá do contentor neutro, que outras propostas também construam sobre o espaço do teatro essa possibilidade revitalizante.

Vejamos, por exemplo, a ideia do teatro democrático, geradora também do teatro para o povo que acompanhou os questionamentos da sociedade do princípio do século XX, um veículo de igualdade e liberdade perante costumes ditados pela posição social e jogo de interesses. Este novo teatro vai procurar contrariar as regras da sala à italiana, requintada, complexa e plena de protocolo.

A primazia dada à essencialidade do espaço, ao poder que ele pode ter perante uma plateia, faz perseguir um espaço natural de reunião e comunhão, quase catártico, no seu valor mais representativo e performativo de experiência total.

Erwin Piscator, em 1927, em resultado desta tendência envolveu-se no estudo de um novo teatro onde as suas concepções teóricas se juntavam ao saber do famoso arquitecto Gropius, e cuja construção do resultado ficaria a cargo da não menos famosa Bauhaus, onde o arquitecto era professor. Apesar de o projecto nunca ter sido concretizado, baseava-se na flexibilidade absoluta do instrumento teatral. Um teatro sintético que permitia uma infinidade de soluções desde a estrutura à italiana, o palco circular, a simultaneidade de várias áreas, ou mesmo a verticalidade através de escadas móveis e plataformas¹²⁴.

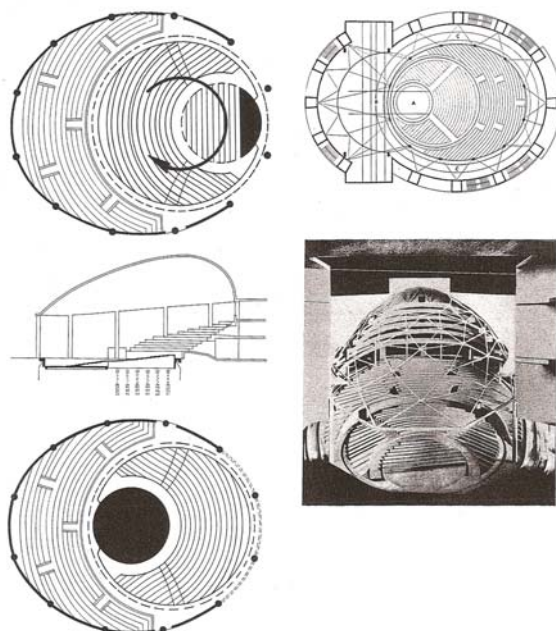


Fig. 87 - Desenhos e maquete do Projecto de Gropius para um teatro total em parceria com Piscator

¹²⁴ Estas novas formulações de arquitectura polivalente vão influenciar muito o trabalho de Brecht, colaborador de Piscator por um tempo e impulsionador de uma nova forma de integrar o teatro e a sociedade.

É numa lógica semelhante à que faz despontar o contexto deste trabalho, que em 1927, na esteira de conflitos entre surrealistas¹²⁵, dadaístas e o próprio Satie, Antonin Artaud funda com Roger Vitrac o Théâtre Alfred Jarry, com o objectivo de devolver ao teatro a liberdade total que, segundo eles, existia apenas na música, na poesia e na pintura, e da qual o teatro estaria ainda apartado.

Convocando a transgressão de limites entre formas de expressão para o meio teatral, as suas propostas desenvolvidas no Teatro da Crueldade, ainda hoje fazem incendiar parâmetros e posicionamentos. A vitalidade proposta por este posicionamento, construída sob a forma como o teatro interage com os espectadores, apresenta uma espacialidade renovada, ou repensada. A arquitectura teatral deveria permitir à acção dramática envolver o espectador – que sentado no centro do espaço em cadeiras giratórias – e a deslocar-se pelos quatro pontos cardeais onde, em diferentes níveis, existirá acção simultânea. Este novo palco deslocado de si próprio, como as instalações, cria diferentes espectáculos¹²⁶ para diferentes espectadores. E se parece uma constatação mais que natural, tendo em conta os estudos da percepção que apontam para essa realidade, estamos já perante uma construção onde o sujeito se entende múltiplo, descentrado e fragmentado, sendo que o espectáculo, só assim o pode reconhecer e integrar.

As suas propostas vão, assim, abolir definitivamente o carácter fixo da relação entre o espectador e o espectáculo, marcando a grande ruptura, em que o poder do espaço toma conta do acto teatral, tornando o espaço múltiplo e fluído. Jean Jacques Rubine define-o como um dos primeiros a compreender que a invenção de um novo teatro, implicava a transformação das relações entre a plateia e a cena, a “explosão do palco”, de área circunscrita para um ambiente, onde reina a experiência mental conduzida pelos sentidos, e não a rendição do olhar que perscruta uma leitura inequívoca e confortável.

Esta linguagem criada para os sentidos deve, desde início, cuidar de os satisfazer. Tal não impede que desenvolva, mais tarde, um completo efeito intelectual, em todos os planos possíveis e em todas as direcções. Permite, todavia, a substituição duma poesia da linguagem por uma poesia no espaço que será efectivada

¹²⁵ Como vimos é também na senda da proposta surrealista, que antes da segunda guerra, se promove uma das primeiras exposições onde a fronteira começa a ser quebrada, surgindo o despontar da instalação.

¹²⁶ Mesmo que o lugar e acção sejam iguais, cada universo perceptivo irá seleccionar os seus dados e criar a sua memória do mesmo espectáculo. Porque não então intensificar a experiência, e trabalhar a multiplicidade que afinal é natural, é a grande premissa deste autor.

precisamente num domínio que não pertence, em exclusivo, às palavras. (Artaud, 1966: 43)

A validação e valorização de uma linguagem própria do espaço, e que pode ser usada como factor aglutinante de toda uma experiência, são de facto bastante relevantes, e permitem a construção de lógicas e ficções que se apresentam para além das palavras, e que se no teatro as acompanha, nas artes plásticas tem a oportunidade de assumir-se em pura particularidade.

O manifesto de Artaud quase poderia estar na base do trabalho do artista russo Ilya Kabakov que se refere ao seu tipo de trabalho como “total installation”, devido às características de imersão numa cena narrativa onde o visitante entra para desvendar. Os seus trabalhos apresentam-se, assim, como verdadeiras encenações de possibilidades visuais. Desde que deixou a Rússia no final dos anos oitenta, tornou-se uma dos mais bem sucedidos artistas de instalação hoje em dia, e os seus escritos estão entre os mais bem formulados na tentativa de teorizar a instalação como prática artística.

Na obra *The Man Who Flew into Space from his Apartment*, em 1985, deparamo-nos com uma entrada meio vedada por uma porta incompleta que nos convida a espreitar o seu interior através das frestas.

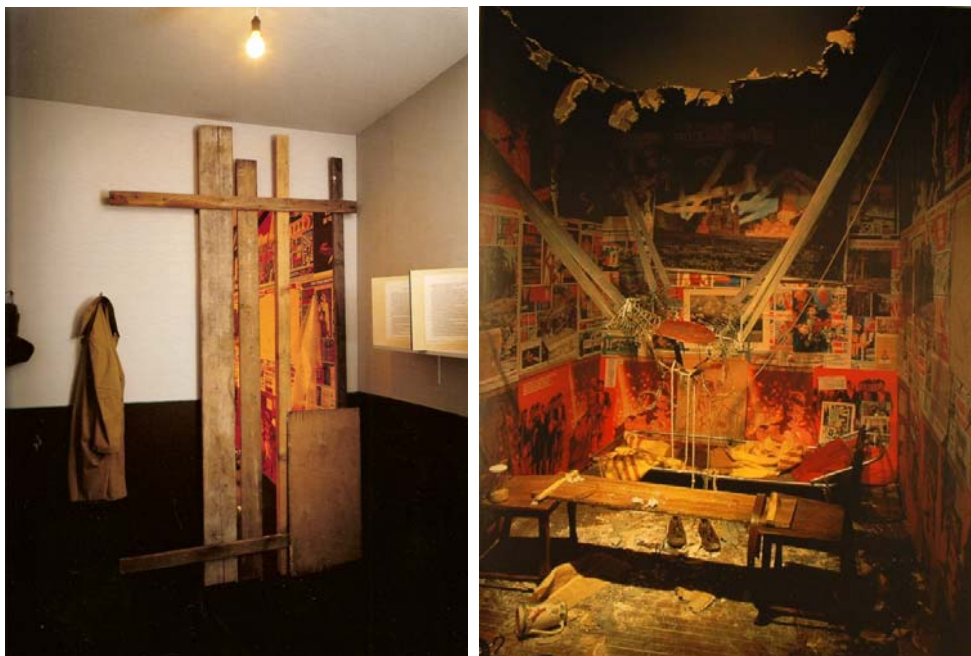


Fig. 88 e 89 - *The Man Who Flew into Space from his Apartment*, de Ilya Kabakov, 1985

O espaço parece aparentemente habitado, pelos vestígios de um casaco e um chapéu pendurados no exterior de um corredor com escassos elementos, dos quais

fazem arte uma prateleira onde se pode ler alegados relatórios da policia registrando o estranho acontecimento de um homem que voou para o espaço a partir do seu apartamento. Lá dentro vemos um pequeno quarto atravancado de tralha onde se destacam posters e diagramas¹²⁷, no centro uma espécie de catapulta humana produzida manualmente a partir de um assento, e um buraco no tecto, tudo parecendo documentar o estranho incidente.

Esta obra era originalmente parte de uma instalação maior, constituída por dezassete salas chamada *Ten Characters*, concebida como um apartamento comum, com casas-de-banho e cozinha, habitado por diferentes personalidades, com as quais nos relacionávamos através dos objectos deixados no espaço, que conduziam uma fantasia sobre a complexa psicologia interior das personagens.

Todos estes pormenores evocam uma análise narrativa de um acontecimento proposto, ainda que ficcional, que se constrói no interior do espectador à medida que vai usando as informações plásticas como símbolos ou signos de uma comunicação que vai além da pura descrição.

The main actor in the total installation, the main centre toward which everything is addressed, for which everything is intended, is the viewer... the whole installation is oriented only toward his perception, and any point of the installation, any of its structures is oriented only toward the impression it should make on the viewer, only his reaction is anticipated. (apud Bishop 2005: 14)

É bastante significativo o facto de o artista de referir ao espectador como o actor dos seus espaços, assim como a frequência com que o seu trabalho é descrito como teatral, inclusivamente no sentido mais literal de se aproximar fisicamente de uma cenografia de teatro ou cinema.

Kabakov himself often compares his work to theatre: the installation artist, he says, is the “director” of “a well-structured dramatic play”, and all the elements of the room have a “plot” function: lighting, for example, like the use of sound and reading matter, plays a vital role in enticing the viewer from one part of the space to the next. (apud Bishop 2005: 14)

A proposta da instalação total oferece um modo particular de vivência¹²⁸, que, para além de fazer o espectador emergir fisicamente num espaço tridimensional, é

¹²⁷No interior também se encontra uma pequena maquete da vizinhança onde um arame suspenso de uma casa em direcção ao céu parece definir a trajectória deste estranho movimento.

¹²⁸A qualidade e capacidade de absorção psicológica, leva Kabakov a descrever o efeito no seu trabalho como *engulfment*.

também psicologicamente absorvente. Não estamos apenas rodeados por um cenário físico, estamos antes submersos no lugar que ele cria, mergulhando numa relação do inconsciente com o trabalho, como a ler um livro, a ver um filme, a sonhar, ou a ver um espectáculo.

A relação que este tipo de propostas estabelece com a experiência do sonho é criada a partir de definição de Sigmund Freud, para quem a experiência do sonho tem três grandes características: a primeira é a primazia do visual (os sonhos desenrolam-se essencialmente através de imagens), a segunda é a sua estrutura composta, e a terceira é a capacidade que os elementos dessa composição têm de serem substituídos por uma palavra que estabeleça uma relação metonímica ou metafórica.

Os sonhos apresentam-se com uma vivacidade sensorial, que a instalação resgata da imagem e traz até nós directamente, revelando-se mais despertos para a consciência da percepção do que a memória, e constroem uma situação que parece não ser pensada, mas vivida, tal como na instalação artística. Também a construção cenográfica resgata para si essa espécie de outra coerência, que não deve ser entendida dentro da estrutura do real pois pertence a outro universo, repleto de associações e conexões de outra lógica, a dos sonhos. Isso faz com ao olhar a estrutura, que se apresenta, tanto num caso como noutro, ela nos pareça muitas vezes sem sentido ou com um significado escondido, só podendo ser interpretado, quando decompomos o todo em elementos constitutivos passíveis de uma análise livre¹²⁹. O mais significativo para a ligação que se estabelece é que esses elementos, segundo Freud, não podem ser decodificados directamente, apenas analisados através da livre-associação, permitindo que o significado cresça através de ligações individuais afectivas verbais.

Estas características correspondem ao modo de experimentação a que Kabakov faz equivaler o seu trabalho da instalação total. Os elementos da instalação, são lidos de forma simbólica, quer na sua unicidade, quer na sua forma de assemblagem, como metonímia de partes de uma narrativa.

Familiar circumstances and the contrived illusion carry the one who is wandering inside the installation away into his personal corridor of memory and evoke from that memory an approaching wave of associations which until this point had slept peacefully in its depths. The installation has merely bumped, awakened, touched his “depths”, this “deep memory”, and the recollections rushed up out of these

¹²⁹De forma imaginária nós projectamo-nos na cena onde estamos fisicamente inseridos, requerendo de nós um processo de associação criativa para articular um significado.

depths, seizing the consciousness of the installation viewer from within. (apud Bishop 2005: 16)

O espectador é confrontado nestes trabalhos com uma viagem por uma familiaridade pessoal, e com referências a um passado de alguma forma comum a todos: “orienting a person inside of itself, appealing to his internal centre, to his cultural and historical memory.” (apud Bishop 2005: 17)

O mundo real mostra-se assim como um poço repleto de possibilidades a isolar e usar e o museu torna-se o palco desses objectos, vistos na potencialidade máxima da sua expressão plástica. A ela junta-se a componente performativa, e a dinâmica do espaço que ela exige, resgatadas pelas artes plásticas da área teatral, e revolucionando completamente o entendimento do espaço expositivo e dos objectos nele.

Desta leitura cruzada emerge uma colocação radicalmente diferente sobre a criação de lugares na actividade artística, entendidos como momentos/espços interpretativos.

A esta nova concepção, a actividade cenográfica, como linguagem altamente plástica, não pode ficar indiferente, confirmando (reclamando) cada vez mais que a sua actividade se entenda como a criação de experiências dessa natureza, objectos interpretativos e não representativos de uma realidade. A cenografia já não recria, mas cria, pressupondo um novo conceito e um novo entendimento para o trabalho estético de momentos teatrais.

E se em 1968 Peter Brook escreve *The Empty Space*, em 1957, Yves Klein mostrou-o¹³⁰. *Superfícies e Volumes de Sensibilidade Pictórica Invisível*, foi um dos primeiros trabalhos onde Klein procurava manipular um fenómeno complexo, de difícil explanação: o espaço. Converteu-o numa mostra em si mesmo, contrariamente a um dispositivo visual de cunho autoral, ou uma expressão individual através do uso de objectos ou materiais. As suas preocupações teóricas com o espaço, resultado da influência de estudos esotéricos e da fenomenologia, juntamente com o estudo da cor¹³¹, levaram a uma atitude crítica que pôs em causa a aura criada em volta da obra de arte.

¹³⁰ Um dos casos mais paradigmáticos e porventura extremos da importância que o espaço expositivo ganhou nas criações artísticas contemporâneas.

¹³¹ Os seus primeiros trabalhos concentraram-se no desenvolvimento de pinturas monocromáticas que pela sua liberdade e emancipação da forma, se transformavam em espaços pictóricos. As cores monocromáticas eram pensadas como os verdadeiros habitantes do espaço, pois transgrediam os limites da tela, não mais pensada como a janela de uma prisão.

Numa permanente negociação com o limite das possibilidades, ele apresenta o espaço da Galeria Allendy completamente vazio, as paredes vazias sem se vislumbrar um único objecto de qualquer tipo que seja, nada materializado, nada visualmente discernível, além dos visitantes da exposição, a explorar a experiência de olhar o aparente nada. O espaço em si era a obra de arte.

Ao criar o “vazio”, tornou-se autor de todo o espaço que a galeria disponibilizava para exposição, e a galeria converteu-se no seu trabalho, metáfora emblemática do que é o artista e o espaço expositivo. Ao entrar, entramos não num meio, mas no próprio trabalho.

Depois desta mostra ele prossegue as suas pesquisas em direcção de uma nova consciência sobre o que nos envolve no contexto de uma exposição. Em 1958, apresenta na Galeria Clert em Paris, *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée – Le Vide*, onde apresenta novamente uma galeria vazia, com um armário também vazio, sobre as paredes brancas. Desta vez o exterior estava pintado do conhecido tom de azul¹³² que o tornou tão singular, os empregados serviam bebidas azuis, e o próprio autor conduzia pequenos grupos de visitantes na exposição.

Nasce daqui também uma importante ideia de imaterialidade¹³³: o espectador, perante uma vontade de ver, que o levou a deslocar-se à galeria, era confrontado com uma formalização inatingível, com o que não era mostrado. A obra assumia a sua característica de eterna interpretação, ela só existia enquanto reconhecimento de um valor mental, e desta forma, pode mesmo estar sempre presente. O desaparecimento dos objectos era, de facto, aquilo que se mostrava, criando um novo e sólido patamar para o aparecimento das propostas que se vieram a nomear Arte Conceptual, associadas sobretudo a um processo de questionamento mental cuja mínima materialização pretende demonstrar, documentar ou efectivar.

Várias exposições difundiram e proclamaram as novas atitudes das artes plásticas, contidas nas linguagens artísticas da vanguarda da segunda metade do séc. XX

¹³² As pinturas mais conhecidas são as que apresentam um azul ultramarino intenso, cuja descoberta investigou durante um ano e mais tarde patenteou como o nome de Internacional Klein Blue. Para ele a verdadeira sensibilidade azul estava no interior das paredes brancas, sendo a manifestação exterior deixada para a simples matéria física.

¹³³ A noção de puro espaço visual, aberto e não-intervencionado desdobrou-se em trabalhos que incluíram outros materiais, mas que não deixaram de explorar a dimensão espacial como inerência da concepção artística, em vez de mera consequência tridimensional da obra.

que conquistavam novos horizontes para o trabalho e processo artístico. *In Spazio* (1967) em Génova, comissariada por Germano Celant, e *When Attitudes Become Form* (1969) em Berna, comissariada por Harald Szeeman são duas delas. Uma das mais interventivas presenças do panorama português, João Fernandes, viaja para visitar esta segunda exposição, publicando as suas opiniões e experiências, com algum cepticismo: “...a arte muda de conceito, ou o conceito de arte...” (Fernandes, 1997: 18)

Incorporo este cepticismo para voltar a questionar a permanência da palavra cenografia: deverá mudar a palavra, ou o conceito que fazem dela?

A ideia do palco como o espaço de enquadramento da actividade, o lugar mágico que pode conferir à apresentação o seu verdadeiro contexto, e o seu reconhecimento enquanto tal, é tão forte para a construção desta relação, que se torna essencial. É esse factor o limite sobre o qual agimos, que nos induz á consciência do espectáculo, e á observação da vida através da “alteridade” da arte, seja uma obra de arte ou um projecto cenográfico que, emigrados da mesma origem, já não são necessariamente parentes tão próximos.

No seio desta máquina infernal, que não pára hoje de crescer, talvez seja graças às formas de expressão artística resolutamente efémeras, difíceis de quantificar, classificar e avaliar, que tenha sido possível produzir uma forma de alteridade. Alteridade que se manifesta por um constante desejo de corpo, por uma enorme quantidade de linguagens, e por um desejo incessante de manifestar o poder da palavra. (Blistène 2007: 54)

Quando se refere o “palco”, não nos podemos restringir a uma estrutura específica mas apenas ao espaço escolhido como contentor da acção “marcada”, esteja ele estendido aos limites de um edifício ou uma área iluminada, seja ele no seio de um teatro, ou numa pedreira abandonada como Brook fez.

De certa forma, a cenografia nasceu com um problema: como representar, identificar um contexto num acontecimento ao vivo? Foram as artes, expressão máxima do homem, que responderam a esse problema, e foi naturalmente o desenho e a pintura que responderam á necessidade.

No tempo da cenografia virtual, no tempo em que a imagem domina o mundo, já não é possível remeter a criação cenográfica para a construção de uma resposta, porque a actividade, resgatando das artes plásticas a vontade de questionar, autonomizou-se como pensamento corporalizado que, como outros, constrói Teatro.

Em 1973 sob o título “ The Dematerialization of Art”, Lucy Lippard e John Chanderler estabelecem a grande premissa da vanguarda artística da época, a profunda desmaterialização da arte, especialmente da arte enquanto objecto. Desta nova pesquisa surgem então, segundo os autores, duas grandes opções: a arte enquanto ideia, onde a matéria é negada e a sensação convertida em conceito, e a arte enquanto acção, onde a matéria é convertida em energia e movimento temporal.

Klein é um dos autores mais experimentais que no seu percurso explora estas duas vertentes. Unidas por uma filosofia que reconhece a arte como uma concepção de vida, não resumindo um pintor a alguém com um pincel dentro de um ateliê, as suas acções traduzem uma denúncia contra uma imagem e um posicionamento limitado do artista. Em 27 de Novembro de 1960, edita um jornal de um só dia, com quatro páginas, baseado num jornal parisiense de Domingo, onde apresenta na capa a famosa imagem de *Salto no Vazio*. No seu interior assinou alguns artigos com os títulos sugestivos de *Revolução Azul* e *Teatro do Vazio*.



Fig. 90 - *Salto para o Vazio*, de Yves Klein, 1960



Fig. 91 - *Antropometrias*, de Yves Klein

As intenções debaixo destas atitudes provocatórias vieram abrir portas a um questionamento sobre o processo de exposição de algo e, por sua vez, este contaminou o processo de realização.

A procura de um espaço pictórico espiritual levou-o então à prática de acções ao vivo, com a consciência de que não precisava de pintar a partir de modelos, mas sim

com eles. Retirou os quadros do local habitual, pintou os corpos das modelos (do seu azul, no verdadeiro sentido do termo), e, ao som de músicos de orquestra, propôs que os corpos pressionassem o suporte como pincéis vivos. Sob a sua orientação o corpo aplicava cor à superfície, e a experiência imediata de produção da obra era sujeita a uma assistência de um grupo vestido a rigor, como de uma ópera se tratasse... e não se trataria, no seu verdadeiro sentido mais essencial, da junção de todas as expressões?

Estas demonstrações, a que chamou *Antropometrias* fazem parte de um caminho do qual nasceu a prática da *Performance*, disciplina artística que emanou da impureza das formas e do cruzamento das práticas, onde o questionamento do papel do artista e da sua obra são consequência de um novo mundo de avanços tecnológicos e de uma sociedade espectacularizada.

Estas formas de rasgar os limites da arte e do seu espaço próprio trespassaram a última fronteira entre o espaço de exposição e o palco.

In societies dominated by modern conditions of production, life is presented as an immense accumulation of spectacles. Everything that was directly lived has receded into a representation. (Debord, 1967: 7)

3- A vontade de cruzar fronteiras, entre a arte do espaço e a arte do tempo

A ambiguidade da situação teatral continuará. O teatro é uma arte, e a arte é, desde sempre, um lugar partilhado entre a subversão e a instituição, entre a passividade contemplativa e a ruptura activa, entre o Estado e a multidão, entre a criação e o mercado. Uma obra importante desloca as fronteiras, mas não pode aboli-las. (Badiou 2007: 22)

O teatro vai-se construindo e destruindo para depois se voltar a reconstruir nas memórias e reptos que as experiências fizeram nascer, por entre o teste e desafio das fronteiras onde se reconhece a actividade. Estas margens são cada vez mais latas e prolíferas, dando origem a novos olhares sobre a actividade, que podem e devem revitalizá-la no seu interior, invadida por múltiplos de hibridismos que trazem novas questões e opções.

Se é sobretudo de interacções que a história se faz, é sobretudo de cruzamentos que a arte se revela. O teatro em todas as suas formas não é excepção e, na reconstrução dos seus limites e fronteiras, ele cruzou e foi interceptado por outros trabalhos e pensamentos, que, vindos inicialmente de outras formas de expressão, revelaram-se profundamente próximos na sua forma final e nas abordagens que os constituem.

Percebe-se assim que as relações essencialmente críticas entre o teatro e as artes plásticas permitiram a constante elaboração de um laboratório, ou de um espaço experimental profundamente original, à margem das estratégias de mercado ou das próprias instituições, que muito contribuiu para uma crítica da indústria cultural. (Blistène 2008: 53)

Tornou-se evidente este largo espectro de influência, ao olhar as artes plásticas e as fórmulas teatrais que delas se soltaram e aquelas que as impressionaram, influenciando directamente o lugar do objecto e a consciência plástica da experiência em qualquer apresentação, neste caso no domínio teatral.

Se tradicionalmente as artes plásticas sempre estiveram ligadas ao espaço, à disposição no espaço, à representação do espaço, entre a paisagem e o objecto, o teatro sempre se pautou por outra dinâmica: “o factor tempo é evidentemente, a grande questão de toda a arte que se inspira na sua elaboração, no modelo teatral.” (Blistène 2008: 53)

A teoria formalista da arte encontra na questão do tempo um obstáculo, mas na verdade, inúmeros artistas a puseram em causa, sobretudo a arte minimal, com a sua

vocação de projecto global que preparou o advento do conceptualismo onde a ideia de obra não é reduzida à noção de objecto.

No que se refere à escultura, subjugada no modernismo para conquistar uma presença instantânea, o aspecto que a distinguia do teatro era o conceito de tempo. O que a impeliu em direcção à modalidade teatral foi uma temporalidade distendida, uma fusão da experiência da escultura com o tempo real.

Um grande número de escultores do pós-guerra criou um interesse pela experiência do tempo que fazia parte das convenções do palco, o que deu origem à utilização de uma série de peças como adereços ou como cenografia de espectáculos, sob um ponto de vista mais suportado pela sua presença ou pela sua capacidade de gerar efeito cénico. O que é certo é que as esculturas passaram a teatralizar o espaço onde eram expostas, mesmo fora de um palco reconhecível, o que conduziu naturalmente ao questionamento da definição de palco. Mesmo quando o trabalho não promovia a transformação do espaço num ambiente de contexto dramático, sustentava um sentido de teatralidade, um sentido de presença corpórea mais perto do actor que da forma material em exposição.

Por conseguinte, “teatralidade” é um termo de sentido amplo, que se pode vincular tanto à arte cinética como à arte das luzes, e à escultura ambiental e aos quadros vivos, além de às artes performativas mais explícitas, como os *happenings* ou os acessórios cénicos construídos por Robert Rauschenberg para as coreografias de Merce Cunningham. (Krauss 1998 : 247)

Segundo Alain Badiou a divergência entre as categorias artísticas que se parece esfumar com estas colocações, mostra-se concretamente na forma escolhida para a apresentação de cada uma delas, por exemplo, na apresentação de criações cujo suporte é o vídeo. Podem surgir de forma teatral, incorporados num espectáculo presencial, produzindo assim uma cisão na temporalidade e um tempo próprio, ou como obra plástica, entregue a uma sala de museu devidamente preparada e controlada, e com existência repetitiva, apresentando-se primordialmente colocada no espaço. Badiou alerta para a diferença de efeito intelectual que estas dinâmicas produzem e constata que quando se trata de determinar o registo artístico, a sua colocação sobrepõe-se à sua natureza: “...a *performance* mais indiscernível da gestualidade quotidiana permanece teatral, no sentido em que o *ready-made* de Duchamp permanece plástico.” (Badiou 2007: 23)

Sem dúvida que podemos reduzir os tipos ideais das artes do visível (colocando a música pura à parte) a uma estética transcendental. Há “plástico” desde que o gesto de mostração que designa a Ideia organize a primazia do espaço (ou do contorno) sobre o tempo. Há “teatro” desde que a mostração organize a primazia manifesta do tempo sobre o espaço. Nos dois casos, o termo subordinado (tempo ou espaço) não é suprimido, mas organizado pelo outro. (Badiou 2007: 23)

Mesmo com a crescente distinção entre tempo e duração, decorrente da tentativa de resolução desta aproximação, a questão da utilização da experiência artística, que se colocava de forma distinta, conduziu ao repensar das categorias estéticas da arte e das suas formas de representação. Se por um lado nas artes da representação, enquanto a obra não for representada, posta em cena, teve e tem uma existência meramente virtual, nas artes plásticas o objecto concreto tem sempre uma existência anterior à sua observação. A relação absolutamente categórica com o sujeito receptivo nas formulações minimalistas quebrou esta dualidade, envolvendo o jogo da comunicação, explorado milenarmente pelo teatro como sua essência, nas experimentações plásticas.

“A obra de arte é um jogo”, afirma então Gadamer, “o que significa que o seu verdadeiro ser é inseparável da sua representação”. A diferença entre as artes plásticas e as artes da representação decide-se em função do sentido que a representação adquire na exposição e do jogo.” (Blistène 2007: 56)

Concebido como jogo, a interface dinâmica entre público e obra, residindo a sua especificidade na abordagem que é privilegiada pelo discurso do autor, cria para a obra um patamar único não só espacial como temporal. É esse cruzamento único que se dá a conhecer na forma de experiência para quem dela partilha, que é também chave da construção de significados no domínio teatral.

A cenografia, ou a componente cénica de uma apresentação, vista como um envolvimento espaço-temporal de determinadas condições, é um dos vectores centrais desta sinergia, quer a decisão de a trabalhar e incluir num discurso criativo seja tomada e explorada, ou deixada a uma consequência natural de outras escolhas. Ela existe sempre enquanto especificação do presente em acontecimento. Esta instância é recordada por Josef Svoboda que descreve a cenografia como: “the interplay of space, time, movement and light on stage”. (Howard 2002: XIV)

E porque as definições perseguem o ponto nevrálgico do que nomeiam, a descrição da criação cenográfica para Ilmars Blumbergs é clara: “the art of space in action”, ou mesmo mais categoricamente, “the art of time and space”, para In Suk Suh”. (Howard 2002: XV)

Mas se o âmbito das artes plásticas invade naturalmente o que se entende por teatro, o contrário também se verifica, e uma das provas reside na produção de leituras de obras a partir da convocação da dinâmica teatral, quer por artistas quer por instituições, como é o caso da exposição *Um Teatro Sem Teatro*, apresentada pelo Museu Berardo em 2007, e sobre a qual Elie During elabora um entendimento de teatro que permite esta aproximação:

Em suma, naquilo que se encontra paradoxalmente designado como um “teatro sem teatro”, a referência ao teatro não é apenas residual: ela está ligada talvez a uma dimensão essencial de toda a *performance*, que é a de se pensar numa relação, senão a um texto que se tratasse de interpretar, pelo menos a instruções ou enunciados que se tratasse de “performar”, quer dizer, de complementar ou de fazer funcionar como regras de jogo, elas próprias passíveis de revisão. (Badiou 2007: 22)

A interligação de outras expressões no teatro acontece a partir do momento em que este se pensa de forma abrangente, como uma comunicação presencial que trata de apresentar um conjunto de estímulos sensoriais num determinado espaço, lugar de jogo, num determinado tempo. Ele não é redutível a uma visualização da cena, nem à interpretação de um texto, devemos pensá-lo como: “um agenciamento complexo, cuja série material não é imutável: texto escrito, sem dúvida, frequentemente, mas também corpos, vestuário, figurinos, cenário, lugar, música, luzes...Este conjunto nunca é fechado mas também não é infinito. Mas é nele que deve passar a Ideia-teatro, ou seja, aquilo com que o teatro produz verdade...”(Badiou 2007: 22)

Entendemos pois o teatro, obra de arte¹³⁴, no seu sentido total, como expressão genuinamente múltipla balizada por apresentações, por sua vez delimitadas pela experiência real num determinado tempo e num determinado espaço. Este reconhecimento foi o responsável por muitas inovações e vontades vanguardistas de conceber a produção teatral, dados muitas vezes pontuais mas fulcrais na história da actividade como a de Edward Gordon Craig:

A arte do teatro não é nem a representação dos actores, nem a peça, nem a encenação, nem a dança; [a arte do teatro] é constituída pelos elementos que a compõem: pelo gesto, que é a alma da representação; pelas palavras, que são o corpo da peça; pelas linhas e pelas cores que são a própria existência do cenário; pelo ritmo, que é a essência da dança. (apud Vasques 2003: 97)

¹³⁴ Tal como nos objectos das artes plásticas, o teatro obra de arte é aquele que se define e reconhece como tal, o que não quer dizer que não existam formas teatrais que não aspirem a essa condição, veiculando assumidamente uma ligação exclusiva ao entretenimento.

A arte dramática tem a complexidade própria de uma forma resultante de um grande número de meios, e por isso a imagem que sugere em nós tem um misto de confusão e estranheza. Ela parece ir buscar às outras artes uma série de elementos, mas que lá se revestem de outras preocupações, criando para si um lugar singular. Por tudo isto, a validade dos componentes teatrais, tal como a cenografia, como forma de arte é discutível, sem no entanto deixar que essa discussão possa pôr em causa a leitura do projecto total como tal, o que naturalmente conduz as posturas dos intervenientes nesse processo, cuja caracterização chave assenta na pluralidade e no colectivo.

As expressões artísticas que encontram nos seus interesses mais específicos a sua singularidade têm por isso uma plataforma comum a partir da qual se reconhecem: a arte. O teatro não é excepção e, apesar de ter seleccionado de forma mais generalista a questão temporal como a baliza da experiência que oferece, está integrado numa família mais significativa da ordenação humana: a produção e recepção da arte.

A este respeito dizia Adolphe Appia que “existe, porém, uma forma de arte que não encontra o seu lugar nem entre as belas-artes, nem na poesia (ou na literatura) e que não é por isso que deixa de ser uma arte em toda a força do termo. Refiro-me à arte dramática...aqui está, então, uma forma importante de arte que não podemos denominar sem fazê-la preceder da palavra “arte”. (apud Vasques 2003: 84)

O teatro baliza-se na condição última de obra de arte, aquela que foi criada ao abrigo desta condição tão própria do homem que é a sua vontade de olhar para si e reescrever a sua história.

É de alguma forma para a manutenção desta condição, desta vivência essencial onde se reconhece, que as transformações se direccionam. Periodicamente, numa tentativa de chegar de novo mais perto do substancial da sua função artística, as expressões procuram a regeneração, redesenhando-se para procurar estratégias renovadas a fim de manter a vitalidade na relação com a sociedade de onde saem e para a qual se dirigem, numa síntese estranha em que mudar é essencial para manter.

No entanto, a arte é uma função essencial do homem, indispensável ao indivíduo e às sociedades e que se lhes impôs como uma necessidade desde as origens pré-históricas. A arte e o homem são indissociáveis. Não há arte sem homem, mas talvez igualmente não haja homem sem arte. Por ela, o homem exprime-se mais completamente, portanto, compreende-se e realiza-se melhor. Por ela, o mundo torna-se mais inteligível e acessível, mais familiar. É o meio de um perpétuo intercâmbio com aquilo que nos rodeia, uma espécie de respiração da alma bastante parecida com a física, de que o nosso corpo não pode prescindir. O ser isolado ou a civilização que não têm acesso à arte estão ameaçados por uma imperceptível asfixia espiritual, por uma perturbação moral. (Huyghe 1986 : 11)

Para Nigel Warburton, a questão sobre o que é a arte¹³⁵ não pode ser colocada a um nível geral e universal, pois não terá provavelmente resposta. As questões devem por isso dizer respeito a obras de arte reais para podermos interrogar a arte em cada uma delas. Os casos particulares ajudam-nos a responder a perguntas mais abrangentes; compreendendo melhor o particular pode-se, sobre ele, reflectir sobre o geral.

Uns dos exemplos a que Nigel Warburton aplica a sua teoria são as fotografias da artista Cindy Sherman, por oposição às fotografias de momentos registados pelo fotojornalismo que encham os meios de comunicação. Cindy Sherman¹³⁶ usa a fotografia, mas sempre se viu como artista, e não como fotógrafa. O facto de trabalhar com séries de imagens denuncia um programa que visa expressar ideias complexas e subtis. Esse programa é resultante do facto de haver por trás do trabalho, mais que um fotógrafo implícito, um intelecto formador de um conceito que joga com um estilo banal e o transforma num poderoso meio de expressão.

O quadro de referência conceptual que está implícito nos contextos de apresentação de uma obra comunicam um significado mais interessante e complexo do que seria possível a um simples fotograma, transpondo para o público a responsabilidade de se perguntar o que o artista poderá estar a expressar através das suas escolhas.

Reconhecer que as fotografias da artista podem funcionar como despoletadores de interpretações para que o público as possa abordar e apreciar, é um dos aspectos do reconhecimento do trabalho como obra de arte. O que faz das fotografias de Cindy Sherman obras de arte não é o seu aspecto, mas a forma como funcionam em relação aos contextos de apresentação e o tipo de ideias que podem exprimir através desta relação.

¹³⁵ Para este autor a questão da arte só faz sentido se for formulada por pessoas que se interessam por obras de arte e não apenas na ideia de arte, portanto em última análise devemos sempre regressar às próprias obras.

¹³⁶ Cindy Sherman usa a fotografia como meio e quase sempre a si própria como modelo retratando-se como diferentes personagens. Um dos seus trabalhos mais conhecidos é uma série de auto-retratos a preto-e-branco intitulados *Fotogramas*, que aludem aos fotogramas utilizados para anunciar filmes. A artista aparece sozinha como se tratasse de uma personagem principal de um filme numa acção do mesmo, mas toda a situação é encenada para o disparo da máquina. São apenas produto da imaginação e não parte de qualquer filme real. As imagens copiam deliberadamente o estilo granulado e ligeiramente desfocado dos fotogramas originais. Este conjunto explora assim narrativas implícitas, transcendendo o particular e exprimindo imagens sobre a profundidade da nossa existência. Arthur Danto diz que são ao mesmo tempo obras perversas, astutas, inteligentes, espirituosas, mordazes e descontraídas, dando corpo a metáforas transformativas do sentido da realidade humana.

As obras que nascem e crescem como obras têm a responsabilidade de actualizarem a ideia de arte, fazê-la crescer com elas, levá-la mais longe, não explicá-la, não defini-la, mas fazer perdurar o intercâmbio milenar entre as coisas e os homens que as produzem.

Cada peça de teatro ou cada apresentação pensada sob o seu signo tem também esta responsabilidade: a de ir reescrevendo a actividade e o que se pode fazer sob a égide do teatro. Estender estas possibilidades e testar os seus limites não é poluir a expressão mas aumentá-la, desvendá-la em outros fôlegos e sobretudo vincular e descobrir outros públicos.

O artista, o fazedor é a instância onde mora o limite e onde mora a possibilidade. Ele põe em acção diferentes faculdades, a sua inteligência, o seu conhecimento, as suas tradições, todo o mental feito de intenções lúcidas e voluntárias, impulsões experimentadas e assumidas. A estas componentes que podem ter a forma de teorias estéticas ou programas iconográficos junta-se o corporal, a “mão” que faz, entendida não estritamente como o elemento que produz o resultado, mas sob o ponto de vista das diversas realizações a fazer, para que a ideia possa emergir como “coisa”, que no caso mais extremo da arte conceptual pode passar apenas por uma assinatura.

Em cada lugar da terra e a cada momento do tempo, as acções tomam um aspecto novo, muitas vezes imprevisto e desorientador: “o artista, por grande que seja, parte daquilo que já foi inventado antes dele, mas acrescentar-lhe-á o mais importante...” (Huyghe 1986 : 27)

Não basta conhecer as posições históricas, geográficas e sociais para deduzir a arte por um determinismo fatal...Ora, o que importa é o resultado imprevisto que virá a obter. (Huyghe 1986 : 14)

A obra de arte caminha sempre em direcção ao desconhecido, propondo uma relação e uma descoberta singular por natureza, sem matriz prévia. Esta surpresa destina-se a abrir uma fenda no quotidiano para que o imprevisto exija uma reformulação, necessária a qualquer acção de ruptura. Por sua vez esta reformulação pode despoletar uma integração em desenvolvimento no tempo, como qualquer conhecimento, facto ou sensibilidade se integra no ser.

A obra de arte, mesmo quando não passa de simples projecção daquilo que o homem leva dentro de si, torna-se, no momento em que está organizada, acabada, uma realidade absolutamente nova, sem equivalente anterior; e ninguém saberá ainda determinar e definir os seus possíveis efeitos. (Huyghe 1986 : 23)

Se a produção histórica exerce influência sobre a produção artística temos que pensar que o contrário também acontece. Quando um homem de um determinado tempo e lugar cria a sua arte, fá-lo em conformidade com a sua concepção do mundo, com as suas condições de existência e com as suas aspirações. A partir do momento em que esta arte é constituída, ela irá formar a sua envolvência: "...introduz na sociedade um conjunto de imagens cuja acção vai ser profunda e imprevisível. De tanto as contemplar, os contemporâneos dão-lhe tanto crédito como às realidades que vêm em qualquer parte. Por meio delas são moldados, transformando o aspecto real e, por consequência, as maneiras de sentir, e até de pensar." (Huyghe 1986 : 18)

Segundo René Hughe toda a obra é produzida na relação entre três intervenientes; o mundo da realidade exterior, de onde o artista parte e de onde tira os materiais, seja qual for a transformação que lhes imponha; o mundo da plástica, a matéria de que é feita e como é feita; e o mundo do pensamento, aos quais o artista pretende dar corpo.

A obra é feita numa junção de elementos que se fundem para criar a sua unidade, o que só acontece aquando da sua realização e integração num todo de existência própria. Esta integração, quando apresentada, permite o desvendar de algo. Algo que é absorvido por quem vive a experiência geradora de formas múltiplas.

Acabámos de ver que, pelo seu espectáculo, a obra de arte comunica ao que a contempla o que ela traz em si. Todos estes sonhos, perturbadores ou idealizados, que o artista transpõe para a sua obra, passam em seguida desta para as multidões. (Huyghe 1986 : 22)

É curiosa a escolha da palavra espectáculo para referir a acção de mostrar, de apresentar, acção que aliás consolida a definição de arte, que permite a admissão de uma forma de olhar diferente do momento comum. Esta ideia de mostrar - e mostra-se naturalmente o lado visível do processo artístico - é o dispositivo que o faz despoletar.

Significativo na relação com a criação, o momento de "olhar", pensado numa forma mais abrangente que só a da visão, como o momento da experiência com vários sentidos, o confronto entre a coisa produzida e quem a vê, reclama para a parte plástica do teatro que é o seu lado visual, um lugar expressivo.

O teatro como apresentação total vincula-se, tal como as artes visuais a este misto de necessidade e fascínio pela acção de exhibir. Mostrar estimula o ver, e o que vemos são imagens.

Hughe diz que os artistas - por se dirigirem a outros e tentarem fazer-se compreender por eles - precisam de uma linguagem. Da mesma maneira que o escritor para traduzir o que só lhe pertence usa as palavras de todos, assim os artistas da matéria usam imagens. Se as imagens durante muito tempo foram reconhecíveis e emprestadas da natureza, na arte abstracta essa componente ficou menos significativa em relação à valorização da sua qualidade plástica, o que se traduz numa outra forma de encontrar um veículo poético, tanto quanto no campo da poesia. A poética das imagens é então condição da visualidade artística, integrada profundamente e inevitavelmente no domínio teatral.

Mesmo quando um pintor quer dar uma imagem extremamente fiel da natureza, é obrigado, para dela fazer um quadro, a manuseá-la, adaptá-la às condições constitutivas deste: o quadro é plano quando a natureza é profunda...há que transcrever estas impressões ópticas por meio de linhas que não existem na realidade e de cores que somos levados a simplificar. A beleza que o artista aspira a realizar virá do partido que souber tirar dos seus meios e dificuldades, pelo menos enquanto espectáculo que representará com a sua ajuda. (Huyghe 1986 : 26)

E se a palavra beleza aparentemente bem contextualizada já deve ser pensada de outra forma, remetendo mais para uma noção de ideia, a palavra espectáculo por oposição, aparentemente descontextualizada, pode revelar bastante da relação que os objectos artísticos e seu teor detêm com o meio e com o homem que é, em última instância, o seu próprio meio. O espectáculo aparece aqui conotado com esse momento único de apresentação, de contacto entre dois lados que dão sentido à comunicação. É curioso pensar nesta relação à luz da constituição das salas de espectáculo, espaços negociados entre áreas de chegada de um público e as necessárias aos propósitos dos criadores.

A realidade concreta, física, plástica, produtora de imagens é um valor marcante em qualquer obra de arte que a convoque na sua linguagem, como é o caso do teatro e, apesar de o visual não ser viável sem o concurso do mental, é ele que intervém directamente. Dá forma ao que impacienta o artista, ao que está ainda dentro dele por resolver, mostrando-se como a possibilidade de o dizer depois de ganhar uma existência concreta.

O teatro, e a sua componente plástica têm essa responsabilidade: de se reescreverem, de se surpreenderem, encontrando novas formas de fazer sentido, conferindo relações imprevistas, pois são elas que sustentam a capacidade de renovação essencial à manutenção da relação vital que mantêm com a sociedade.

A possibilidade que a arte tem de desafiar o percurso convencional das nossas vivências e de as alterar, produzindo não só emoções mas conhecimento do sujeito e do que o envolve, é o alicerce da relação que estabelecemos com a existência dessa actividade a que chamamos arte, fazendo com que o olhar sobre o teatro se estabeleça inevitavelmente sobre este prisma.

Acho que o trabalho do homem de teatro – seja director, cenógrafo, figurinista, iluminador, sonoplasta, etc. - tem afinidade com o dos alquimistas que deixavam decantar por longo tempo infusões, óleos e compostos para que se transformassem em filtros mágicos: essa é a tarefa do teatro, decantar as ideias para que, quando propostas, transformem quem as recebe. (Ratto 2001 : 19)

O teatro prende-se assim com esta vontade de marcar a história das vontades e dos pensamentos. Actividade solidária do homem na sua diversidade e flexibilidade, tal como os costumes, muda com os séculos e com a localização, transformando a sociedade.

Se a arte depende intimamente do homem, ao ponto de se modificar com ele, é porque o reflecte e exprime. É um dos raros meios para um individuo tornar perceptível aos outros aquilo o que o diferencia deles, o mundo dos sonhos, tormentos, obsessões, alegrias, e os seus segredos; mas ela não é um espelho passivo, desempenha um papel activo, crítico e questionador:

As imagens criadas pela arte cumprem na nossa vida dois papéis muito diferentes e quase opostos: ora nos impõem e insinuam maneiras de sentir e de pensar; ora nos libertam, pelo contrário, de determinadas obsessões, de certas forças que trabalham o nosso inconsciente...O seu poder insinuante obriga-nos a viver, em parte, da vida nela depositada pelo seu criador. (Huyghe 1986 : 20)

Este poder não foi de todo desconhecido pelas diversas sociedades. De forma mais ou menos intuitiva a capacidade formativa da arte sempre motivou o seu empreendimento, sabendo inclusivamente os diversos poderes, ao longo dos tempos, tirar bastante partido desta conjuntura.

Para Badiou o teatro está em ligação com o Estado: ele é uma forma de mediação pública entre este e exterior, o poder sobre a multidão reunida. Como a circulação se faz nos dois sentidos - do poder para a multidão e da multidão para o poder - o teatro é por natureza absolutamente ambíguo.

O teatro legitima-se como uma fórmula artística que reflecte o homem e as suas vivências, que dá espaço à sua análise e à sua exposição com vista ao entendimento, ao crescimento e à qualidade, naturalmente sob o signo da beleza. Esta colocação em cena

de sentimentos, opções e vontades é construída no teatro sem mediação, em presença, usando a força de um acontecimento ao vivo para enquadrar verdades escondidas no homem.

Mas para que as artes plásticas e o teatro, apesar dos seus valores de base, tenham podido partilhar um destino comum sobretudo a partir da década de 1920, foi preciso que o império do texto fosse derrubado. O que lhe sucedeu foi uma valorização do seu entendimento como espectáculo e consequentemente uma importância do domínio cénico, entendido como relações estéticas e presenciais num espaço.

Toda a análise da relação entre as artes e o teatro, ao longo do século XX, deveria partir desta destituição inaugural do discurso que abre o primeiro manifesto do Teatro da Crueldade: “importa sobretudo, romper com a submissão do teatro ao texto”. Por muito singular que tenha sido a poética de Artaud, esta exigência é comum a todas as vanguardas históricas. (Falguières 2007: 31)

Grandes figuras russas da década de vinte deram a esta investida contra o império do texto dramático uma força singular. Em nome da teatralidade do teatro quebraram a temporalidade dramatúrgica, recorrendo ao grotesco e ao excêntrico, à pantomima e à marioneta. Tentaram a fonetização extrema da língua e o corpo dos actores em direcção do circo e do teatro de variedades. Sobre essa proximidade Nikolai Foregger diz: “Ao longo da história do teatro foi o *music hall* que, sob diferentes nomes, manifestou e afirmou a natureza espectacular da arte do teatro [...]. O teatro é, antes de tudo, um espectáculo, uma arte plástica e cinética, que admite a literatura somente na medida em que esta assuma um carácter acessório. É tempo de nos lembrarmos que no teatro trabalharam muitas vezes pessoas que não sabiam ler nem escrever, mas que entre elas não existia um único cego.” (Falguières 2007: 31)

No sentido de convocar brevemente uma figura cujo trabalho possa ilustrar esta abordagem podemos pensar em Meyerhold¹³⁷, um dos primeiros a sustentar que a manifestação teatral não tinha de subordinar a passagem de uma ideia por uma mediação representativa. No seu trabalho, o presente colectivo tornou-se decisivo, abrindo uma via para os exercícios performativos. Não há qualquer variante de personagem que possa ser separável do presente: o teatro dá, pois, a ver - imediata e colectivamente – pelo que em todos os casos há *performance*.

¹³⁷ A colaboração dos construtivistas russos, principalmente Popova com Meyerhold é uma das formas que espelha o interesse das artes num trabalho de demarcação de um tempo num espaço.

A dimensão colectiva do teatro assume-se como essencial, porque o presente mostrado tem que ser experimentado pelo colectivo do público. No seu trabalho a temporalidade não era edificante de uma narrativa, mas antes condição de uma apresentação artificial do presente em acção, trazendo a instabilidade e divisão para a cena. O presente activo pode ser conduzido pelo corpo, pela dialéctica das escolhas, ou pela encenação, organização de todas as condições reunidas nesse presente.

O teatro é a forma artística exemplar de uma ligação imediata entre a forma temporal (o presente) e a forma espacial (a presença num lugar de uma multidão). A ideia de *performance*, antecipada com efeito por Meyerhold e alguns outros ao longo de todo o século passado (pensemos no teatro Agit-prop ligado às experiências revolucionárias), consiste em tratar esta ligação na forma de acto partilhado, da indistinção entre o tempo da Ideia e o espaço da multidão. (Badiou 2007: 25)

Estas primeiras colaborações são o princípio de um caminho que hoje se estende a uma infinidade de meios materiais e tecnológicos ao serviço do palco como o uso do vídeo, com os seus efeitos de dilatação do tempo e dos lugares da acção cénica.

A participação das artes plásticas nesta revolução foi decisiva, já que foi o seu envolvimento na encenação que, a partir de 1917, precipitou a “simbolização” dos actores e a semiótica do espaço cénico. Em suma, foram os artistas que, muito concretamente, executaram a destituição da mimesis reivindicada pelos renovadores do teatro e abriram a cena ao jogo dos signos. (Falguières 2007: 28)

A liberdade que destas acções se soltou, cada vez mais ao encontro da liberdade que as artes plásticas experimentavam, conduziu a componente visual num caminho (tal como na pintura) que a autonomiza da vocação para a representação. Entende-se pois que as referências visuais sejam consideradas estímulos a interpretar, e a força da interpretação valoriza o sujeito e desamarra o criador, amplificando a complexidade da expressão e da leitura visual.

Se, por um lado, as contribuições dadas pelos expressionistas sempre se mantiveram na lógica do cenário, as máscaras produzidas para os encontros Dada da primeira e segunda década do século XX, com imponentes construções móveis, libertaram o espaço cénico da necessidade mimética e sobretudo da verosimilhança, conduzindo a plasticidade do evento para um jogo de signos necessários à sua aparição. O jogo teatral estendia-se para além da própria figura convocando os objectos sobre a cena e sobre a linguagem.

A máscara é, no século XX, o acontecimento que inaugura uma história que é comum à escultura (ou melhor, às artes plásticas) e ao teatro. Kahnweiler¹³⁸ atribuía a uma máscara Grebo¹³⁹ a revelação que, em 1912, alterou a história do cubismo e, com ele, a da escultura e de uma boa parte da abstracção desse século: que a arte produz não objectos mas relações, que não exige a semelhança mas uma sintaxe rigorosa de valores, em suma, que produz emblemas ou signos. (Falguières 2007: 32)

Esta nova perspectiva que coloca a ideia de colagem, como método de produção e de leitura, no centro da produção artística, cria construções abertas, capazes de confrontar a sua plasticidade com o espaço real e os objectos que nele se encontram.

Perante a justaposição destes universos cabe ao espectador assegurar a sua síntese, esta visão exterior propulsiona uma sintaxe que incorpora elementos criados, vazios, e objectos do mundo, atribuindo-lhes valores e combinando-os com outros signos.

A sobreposição do espaço real com o espaço da arte começa por isso para alguns no coração do cubismo sintético, devendo-se a ele a transformação radical das convenções que constituíam a esfera das artes plásticas. Para Patrícia Falguières em nenhum outro lugar, a não ser num palco de teatro, esta implicação do espaço real se afirmava com tanta intensidade, por isso, tanto Picasso, como Duchamp, Picabia ou os construtivistas russos deixaram-se seduzir por esta manifestação, prolongando os seus objectos espaciais numa relação com a envolvimento e muitas vezes com a representação.

O palco teatral assegurou a transição das artes plásticas da *assemblage* para a *instalação*, que é, actualmente, o regime comum da arte. (Falguières 2007: 32)

A vontade de exponenciar a teatralidade das obras coincidiu com a crescente utilização do espaço e do seu poder dramático, o que levou ao aparecimento da instalação como novo paradigma de criação.

Quando os objectos escultóricos engendram um ambiente passam de um posicionamento onde eram os “actores” explícitos da exposição, para outro estado, onde

¹³⁸ Amigo e protector de Pablo Picasso

¹³⁹ Segundo o crítico Jean-Hubert Martin, a tela *Les Demoiselles d'Avignon*, que foi abandonada durante vários meses por Picasso, foi acabada imediatamente após uma visita de Picasso ao museu de etnografia. Houve uma influência formal exercida pelas artes primitivas no nascimento do cubismo. Algumas soluções formais surgiram daí, como a metamorfose dos vazios em cheio, como no caso dos olhos que passaram a ser traduzidos por cilindros como nas máscaras Grebo, originárias da Costa do Marfim e da Libéria.

o observador inserido na atmosfera teatralizada em suspensão, passa a ser o “actor” em questão. A escultura fez do observador um cúmplice da sua jornada através da passagem do tempo, e ao ser a sua plateia, é também seu interveniente.

Para Rosalind Krauss podemos pensar a escultura a que chamou de “quadro vivo”, onde se inclui o trabalho de George Segal, como teatral, porque o movimento ou a detenção do observador em torno do dispositivo escultural, para interpretar o significado ou relacionar-se com os diferentes detalhes, empresta a esses trabalhos um tempo de cariz dramático.

Esta percepção ao longo de um tempo desenvolve uma abordagem fortemente fenomenológica, onde a experiência do observador é significativa e determinante na validade do trabalho.

Bernard Blistène diz que nesta nova dinâmica, o espectador e o actor tornam-se parte integrante da obra, e com eles, a arte torna-se uma “estrutura de acontecimentos”.

O teatro, visto assim, como uma estrutura de acontecimentos parece também fundir-se numa última leitura, na forma de experiência que pode entrar na nossa vida de diferentes formas, mas que se manifesta sempre pela quebra com aquilo que é reconhecido como a actividade quotidiana.

Podemos perceber a importância desta mudança e a nova forma de entender a relação com o público, no trabalho de diversos artistas como, por exemplo, Hélio Oiticica¹⁴⁰, artista brasileiro do movimento Neo-Concreto¹⁴¹. O seu trabalho relaciona física e directamente o espectador no acto de “ver”, produzindo para isso uma série de estruturas onde a acção está implicada na relação com o público. Conjuntos de painéis para serem manipulados pelos visitantes, ou objectos transformados para jogar com a percepção sensorial, entendida como estímulo directo da exploração psicológica, constituem parte da sua abordagem.

Tropicália, de 1967, foi um ambiente realizado com a forma de um labirinto onde painéis de cor criavam estruturas temporárias semelhantes a linguagens arquitectónicas, a que chamou “Penetráveis”, pois o espectador necessitava de penetrar

¹⁴⁰ O seu trabalho juntava ao ponto de vista do grupo Neo-Concreto inclinações sociais e políticas. Anarquista reconhecido, trabalhou profundamente sobre a estrutura das favelas e com a comunidade que lá habita.

¹⁴¹ A fenomenologia foi introduzida no contexto artístico brasileiro pelo crítico Mário Pedrosa e pelo poeta teórico Ferreira Gullar, referência importante no movimento denominado Concretismo. Em reacção a uma postura rígida dominada por uma abstracção fria e geométrica, um grupo de artistas que juntou Lúcia Clark e Hélio Oiticica, instauraram o Manifesto Neo-Concreto, assinado em 1959.

no trabalho fisicamente. A experiência tropical não era dada pelos objectos que o espectador poderia ver e tocar, mas pelo processo de penetrar naquele ambiente, num percurso diferenciado definido por si na relação com os estímulos apresentados. O visitante deixa de ser espectador passivo e torna-se participante de uma experiência.

A multi-perspectiva¹⁴² era portanto a única forma de conceber a leitura da proposta pois só pelo movimento se poderia descobrir partes escondidas. Era impossível todos verem todos os fragmentos ao mesmo tempo.

Os seus escritos sobre percepção, interactividade e experiências vividas levaram-no a definir o seu trabalho como “vivências”, em forma de investigação e criação.

O termo “vivência” tem uma conotação interessante se pensarmos na potencial relação que pode ter com a criação de espaço cénico.

Esta nova dinâmica das artes plásticas, que, ao estenderem-se ao espaço, inauguram a qualidade ambiental acima da qualidade formal, deve lembrar à cena que esta sempre se pautou por essa mesma dinâmica.

Antes de os “pintores” fazerem saltar os seus trabalhos da tela para o espaço, e fazerem instalações, já os cenógrafos “instalavam”, ainda que a partir da colocação cuidada de imagens bidimensionais.

A cenografia pode ser entendida, não como a produção de representações cuidadas de uma realidade, mas como a colocação de referências visuais num espaço de jogo que é a cena, uma “instalação”. Ora se a instalação de um dispositivo é o cerne do seu modo de produção, ela pode ser feita a partir de estruturas bidimensionais, ou não.

A partir do momento em que se entende a actividade como a construção de uma vivência espacial e temporal, e não a execução mais ou menos tecnicista de determinada linguagem, cria-se a possibilidade de uma série de formas de fazer.

Alguns homens a quem o teatro e a sua plasticidade interessaram, sem que pelos seus moldes se sentissem presos, sentiram este novo pulsar, como Kantor em 1967 no manifesto do *Teatro-Happening*:

De há algumas décadas para cá, o venerável ambiente que acompanha a criação de uma obra de arte é sistemática e consequentemente minado pelo movimento, pelo automatismo, pelo acaso, pelo informe, pelo equívoco do sonho, pela destruição, a colagem, etc...

¹⁴² A sua principal ideia era a de exceder a passividade da experiência da visão de obras a duas dimensões, a participação dos espectadores e a multiplicidade que gera foi o princípio de uma oposição à pura contemplação.

Daí resulta uma crise da forma, quer dizer, desse valor que exige que a obra de arte seja o efeito integral do esforço do artista, que deve moldar a forma, deixar a sua marca, extrair o interior, estigmatizar, construir, etc...
Tudo isto, que ridicularizou um pouco a participação exagerada do artista na criação da sua obra, facilitou uma nova revelação do objecto. (apud Blisténe 2007: 120)

A nova revelação do objecto de que fala Kantor é talvez uma das premissas mais significativas para a liberdade da criação plástica em cenografia. Uma outra terá sido muito provavelmente o esbater das fronteiras entre as diversas áreas da criação artística e a sua convocação para um projecto mais cruzado e global.

Se pensarmos então no teatro como uma grande família artística a trabalhar em conjunto, a memória conduz-nos para finais do séc. XIX, para as ideias de Richard Wagner e a sua *obra de arte total*, mas era ainda de teatro que se tratava. Esta vertente guardava a possibilidade de lá se juntarem as artes visuais, a música, a dança, a arquitectura e a literatura, entre outras.

Mais tarde, a doutrina modernista¹⁴³, defendida por autores como Clement Greenberg, um dos seus máximos representantes, afirmava a necessidade da pureza das disciplinas artísticas. Para os modernos quanto mais pura fosse uma obra, mais se aproximava de um ideal de pensamento e de eficácia junto do público, legitimando o visível até às últimas consequências.

A modernidade procurava uma linguagem pretensamente universal para um público seleccionado e homogéneo. As peças teatrais eram por isso o lado obscuro desta concepção artística, pois, se esta preconizava a obra de arte sem ter em conta o espectador, o teatro só é possível graças a esse mesmo espectador e à sua diversidade.

Não é por isso de estranhar que na década de sessenta, um dos discípulos de Greenberg, Michael Fried, num ensaio que se tornou célebre *Art and Objecthood*, pusesse em causa a escultura performativa minimalista cujo sentido tinha que ser completado pelo espectador, acusando-a de teatral.

A preocupação literalista com o tempo – mais precisamente, com a duração da experiência - é, tal como sugiro, paradigmaticamente teatral, como o teatro confronta o observador e, através disso, o isola, com o interminável não só da

¹⁴³ A utopia moderna baseava-se numa sensação de imediatez, não havia distância entre o pensamento e a fala, e não havendo distância crítica procurava-se a máxima transparência na comunicação, criando para a obra de arte um lugar autónomo e independente do sujeito. O resultado mais visível foi o sucesso das expressões pictóricas abstractas, onde o espectador era absorvido por uma experiência visual pura e descorporizada.

objectualidade mas também do tempo; ou como o sentido, no fundo, que o teatro aborda é um sentido de temporalidade, do tempo que passa mas também do tempo futuro, simultaneamente aproximando-se e distanciando-se, como se apreendido numa perspectiva infinita. (apud Falguières 2007: 28)

A escultura minimalista, ao reconsiderar o lugar do sujeito perante o objecto produzido e ao libertar totalmente a obra da noção de frontalidade propõe um tipo de observação e reflexão que não é tanto da ordem do espaço, mas do tempo.

A importância do objecto, cerne do entendimento do formalismo nas artes plásticas, tornou-se um pretexto para relacionar a objectualidade com uma espécie de teatro¹⁴⁴.

Os grandes inimigos desta crítica eram trabalhos como os de Robert Morris ou Donald Judd, onde o efeito de presença imposto pelas peças, visto que nada se representava nelas, era reduzido à apreensão volumétrica de uma forma plena. A sua mais-valia, se assim se pode dizer, residia na relação com o espaço em seu redor e com o espectador. Para Patrícia Falguières, “o que funciona como escultura, então, é o modo como a forma surge sob o olhar do público...e aí está o teatro. É ainda a inscrição da forma, uma forma sem história intrínseca, numa narrativa que lhe confere sentido.” (Falguières 2007: 28)

Apesar de podermos reconhecer em algumas obras um jogo de solicitações em enunciação semelhantes ao dispositivo teatral, o que o artista pretende quando se debate com a teatralidade, não é uma presença plena de si mesmo e de um público, mas o jogo de múltiplas e possíveis operações de enquadramento que gerem o processo de significação dos estímulos. É o teatro das operações de interpretação que os liga ao teatro.

Uma obra que espera o seu espectador, que conta necessariamente com a sua aproximação progressiva, e que por sua vez é naturalmente situada num ambiente pode ser entendida como uma obra de contornos cénicos.

Esta crítica acabou por inaugurar um novo estatuto atribuído à obra de arte por uma nova geração de artistas e tornou-se eixo de uma reviravolta crítica.

Esta [relação entre espectador e obra] já não se explicava em relação a um objecto exterior àquilo que representava, e também não remetia para si própria: antes se

¹⁴⁴ O historiador Thierry de Duve analisou longamente a polémica que rejeitou o pensamento de Greenberg no seu ensaio “Performance: ici et maintenant. L’Art Minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre.” Também Georges Didi-Huberman escreveu sobre esta problemática em “Ce que nous voyons et ce qui nous regarde”.

conjugava fenomenologicamente ao ser experimentada pelo espectador. Porque é o corpo deste que a define. A escultura minimalista tornava-se, assim, como a *performance* ou o teatro, um acontecimento, o qual implica a existência de um texto, que, na realidade, é sempre uma espécie de pré-texto, algo anterior à acção que só pode ser activado através da sua recitação e apreensão por um espectador-agente, isto é, com capacidade de “agência”, no sentido original da palavra latina *agere*, “fazer”. (Borja-Villel 2007: 21)

Estava-se na época da destituição de Greenberg com todas as novas práticas da arte, como a arte pop, a arte cinética, a *performance* e o *happening*, a irem contra os requisitos greenberguianos. Fried tinha rematado este movimento ao instituir a dupla polaridade do objecto e do sujeito, e esse factor dramatizava naturalmente o espaço em torno da obra; “ o modo de presença das obras minimalistas é, na sua essência, cénico...” (Falguières 2007: 28)

Esta aproximação produz um reajuste na velha oposição entre as artes do espaço, entendidas como sincrónicas, e as artes do tempo, diacrónicas. Este antagonismo defendido por Gotthold Lessing num ensaio datado de 1766, denominado *Laocoonte*, ou sobre os limites da pintura e da poesia, era ainda a base sobre a qual assentava a teoria das artes e a sua distinção.

Mas os novos parâmetros da obra escultórica criaram uma cisão que ”consistiu, num primeiro momento, em destruir a distinção das artes do espaço e das artes do tempo, em transformar em experiência da temporalidade este espaço de “dramatização” da obra plástica.” (Falguières 2007: 29)

O Minimalismo criou o definitivo interface desta dinâmica...

Hal Foster analisa desta forma: ”O Minimalismo, com efeito, não é apenas uma arte do espaço, mas, tal como o teatro, uma arte do tempo que se redefine em termos de lugares.” (Blistène 2007: 53)

Este autor não está sozinho, e Rosalind Krauss vai mesmo mais longe, e em *Caminhos da Escultura Moderna* declara como princípio: “A premissa subjacente ao estudo da escultura moderna que se segue é a de que, mesmo em uma arte espacial, não é possível separar espaço e tempo para fins de análise. Toda e qualquer organização espacial traz no seu bojo uma afirmação implícita da natureza da experiência temporal.” (Krauss 2001: 6)

Ao analisar as obras minimalistas, Krauss, que se dedicou à recolha de um conjunto de atitudes que organizou segundo a denominação “Live Art”, por considerar que a questão central na cena artística dos anos 70 era a questão do tempo e do seu

registo, comenta: “Trata-se de uma temporalidade estendida, uma fusão da experiência temporal da escultura com o tempo real, que impele as artes plásticas em direcção à modalidade teatral.” (Krauss 2001: 244)

Diria mesmo que o lugar, aqui atribuído ao minimalismo, de interface físico com o mundo real, poderia ser uma definição interessante e pertinente para a criação cenográfica do nosso tempo. Actualmente, para além de se conceber e consumir objectos, criam-se experiências e subjectividades.

É por isso lógico pensar que, em plena era do espectáculo, a teatralidade se tenha transformado num dos elementos estruturantes da nossa cultura, e ponha em causa ideias feitas e tenha implicações no modo como preservamos e construímos a nossa memória. (Borja-Villel 2007: 21)

As práticas artísticas que têm por base a questão da temporalidade interrogam a própria noção de exposição pois demitem o espectador passivo, a que estão normalmente associadas, problematizando a sua visibilidade e o seu fundamento.

Passa-se de um modelo contemplativo inquestionável para a busca de um dispositivo profundamente dinâmico, convocando o visitante e marcando uma experiência, que, a existir, insere-se inevitavelmente dentro de um “tempo”, um tempo num espaço: “ Dentro de que limites e até que ponto é que a exposição nos pode levar a substituir a noção de contemplação pela ideia de uma participação efectiva e activa do espectador, com vista a uma atitude crítica?”. (Blistène 2007: 52)

A teatralidade questiona a estrutura de visibilidade do conhecido “cubo branco”, e as novas experiências visuais questionam a “caixa negra” do circuito teatral, pois trata-se quer num caso quer no outro, de uma disposição onde o espectador permanece separado da obra, estabelecendo um olhar passivo sobre ela, de existência autónoma e imanente. Nenhuma destas posturas universalmente conquistadas tem em conta a especificidade do tempo e do espaço em que a obra é apresentada. Não é por isso de estranhar que no teatro autores como Kantor, Grotowski e Artaud, pesquisem novos lugares para abrigar novas concepções, onde o espaço e o tempo são relacionais, existem em relação a um espectador.

A polémica iniciada por Fried, conjugada com o alerta de Merleau-Ponty para a insuficiência da distinção e autonomia entre a consciência e o objecto, colocou a fenomenologia na trajectória da análise e no interesse dos teóricos. A versão difundida ao público americano na década de sessenta, ofereceu aos artistas um cenário filosófico

e aos críticos um método de investigação, levando a argumentação para o campo da filosofia e da psicanálise.

O panorama alterou-se ainda mais com o crescimento de abordagens resultantes destas questões, quer no campo da performatividade, como o *happening*, quer no campo das artes plásticas, como o conceptualismo que não está apenas ligados á ideia de redução, mas a uma mudança paradigmática do olhar sobre o objecto.

Eles introduzem liberdades novas ligadas à ideologia contemporânea, “estão ao serviço de uma tendência que eu diria vitalista, e que de resto se apoia filosoficamente em Deleuze: a performance como puro devir imanente, oposto à representação ou à reflexão.” (Badiou 2007: 24)

O momento *conceptual* da arte da década de 1970 baseia-se na coincidência entre a subtracção do artista...e a teatralização exacerbada das instâncias da arte...Se “o exercício principal do teatro consiste em colocar as instâncias em lugares precisos, distintos, e em questionar a distinção desses mesmos lugares”, então a arte conceptual terá sido o grande momento teatral das artes plásticas no século XX. (Falguières 2007: 31)

O teatral mudou a nossa percepção do carácter da obra de arte, mudou a reflexão sobre a forma como se integram as subjectividades e o lugar do sujeito nos discursos e teorias, criando uma série de manifestações artísticas nas quais o espectador adquire um papel activo, quer a partir de posições fenomenológicas, quer a partir de relações objectuais. A natureza da obra de arte e sobretudo a sua experiência modificaram-se.

Nos últimos tempos, algumas exposições têm testemunhado esta aproximação, as diferentes formas de investigações, que ela suscita, e a sua influência na criação contemporânea: *Videodreams, Between the Cinematic and the Theatrical*, apresentada na Kunsthau Graz em 2004, *The World as a Stage*, organizada pela Tate Modern de Londres em 2007, ou outras com um carácter mais monográfico como *Samuel Beckett/ Bruce Nauman*, em 2000 na Kunsthalle em Viena.

Mais do que nunca, a arte em geral, como *género* ou *categoria*, identifica-se com um espaço cénico. O “campo da arte”, enquanto categoria sociológica, é concebido como uma espécie de palco. E surge, então, uma “arte de palco”, na qual o objecto se reflecte numa trama de signos em tensão que, para funcionar, deve imperativamente produzir os seus próprios limites: as paredes de uma galeria ou de um museu, a página impressa ou o enquadramento fotográfico que define *a posteriori* a pertinência da obra dispersa na paisagem urbana. (apud Falguières 2007: 31)

Perante esta perspectiva, o campo do teatro também adquire um reconhecimento menos estreito, uma maneira de se identificar mais estruturada pela essência que pela forma, integrando assim abrangentes formas de comunicação e criação que fazem da impureza a sua escolha.

Para Alain Badiou o teatro começa quando existe uma exposição pública de uma combinação desejada de corpos e linguagens. À linguagem própria do corpo exibido chama “dança”, e à linguagem em si, também exibida, chama-lhe “leitura”, mesmo que nenhum texto escrito a preceda. Todos os elementos exteriores a esta dualidade ou certas valorizações de um ou outro aspecto da teatralidade resultante do impacto contemporâneo, como imagens, ecrãs ou outras actividades, introduzem novas dimensões, no corpo, ou na linguagem.

O teatro é para ele a intersecção destas duas formas e diz-nos que esta simbiose pode acontecer num palco ou fora dele. Parece-me, contudo, importante questionar esta colocação pois qualquer acção marcadamente teatral define o lugar que habita como palco, assim como qualquer lugar definido como palco dá a qualquer acção que lá decorra a potencialidade de se tornar teatral; não há portanto teatro sem palco.

O código envolvido na criação de um momento de representação intencional - pois a decisão de apresentar algo é sempre intencional, ainda que se paute por uma dinâmica de improvisação - exige por inerência a escolha de um “palco”, de um enquadramento, de um espaço congénere à acção. Um espaço que lhe seja apropriado, não numa perspectiva lógica de poder descrever ou situar uma acção, mas de um ponto de vista criativo, um espaço que lhe acrescente significado e possibilidade de jogo.

The world of the stage was far from being a duplicate, a vain and useless repetition, liable to be confused with the world outside. Instead it answered- and answers- to its own strict rules, which are the rules that govern the form of the work of art. (Azara 2000: 11)

Esse espaço, por muito que se defina como representativo de uma outra existência é sempre dual à realidade, é algo que a invoca e não que a apresenta, numa relação paralela com uma pintura ou escultura e o mundo validado de onde nasce.

Este caminho de natureza metafórica que faz transformar um conjunto de linhas sobre uma superfície plana no entendimento de uma cidade ou de uma floresta é o mesmo princípio que permite construir a leitura de um universo plástico mais livre e

abstracto a partir do qual também criamos uma série de associações, negociadas a partir da nossa experiência.

Esta possibilidade de leitura interpretativa que fazemos do espaço cénico, semelhante à leitura instaurada pela leitura das obras de artes plásticas, é conduzida certamente pela relação específica que o humano tem com qualquer expressão artística e as ideias que as enunciam. Elas cruzam-se numa presença material necessária, a partir da qual se dispõem ao público, Badiou chama “mostração”, ao gesto pelo qual se dão a conhecer numa representação material de si mesmas, transformadas em experiências, no sentido mais amplo, por quem as vê.

Nestas artes [visuais], a passagem da Ideia é co-extensiva à mostração de uma forma material dotada de um contorno, por muito indefinido que este seja. A mostração de um qualquer objecto, desde que perceptível como mostração do seu contorno, encenação local e voluntária da sua materialidade, releve de uma relação com a Ideia de tipo “plástico”. Ainda assim, uma acção corporal qualquer, desde que tomada como deliberada, ou “em acção”, entra nas artes “cénicas”, entre dança, mímica e teatro. (Badiou 2007: 23)

Certos “eventos” de George Brecht e certas “actividades” de Allan Kaprow evocam um lado teatral bastante restrito onde a palavra e o texto são reduzidos a instruções ou declarações minimais numa aproximação ao teatro de Beckett e à montagem singular de gestos e enunciados que ele opera. Perante estas posturas, Badiou diz que provavelmente ao teatro da representação sucedeu um teatro de operação.

Na sua opinião, o lugar do ritual, da improvisação, do acaso e da relação espacial, passa pela questão central das relações entre o visível e o invisível do acontecimento. As instruções e enunciados invisíveis de uma apresentação foram durante muito tempo escondidos. A passagem para um teatro de construção e de processo pressupõe a revisão do lugar destas instruções, e um novo olhar para a natureza da sua existência. A importância crescente do encenador como a visão orquestradora, dona das instruções e do seu limite, foi uma das consequências desta revisão, mas as transformações continuam em diferentes sentidos na persistência da actividade.

A *performance*, bem como a invasão da cena pelos esquemas forjados pela dança ou pelas práticas corporais, indica sem dúvida que o século do encenador chegou claramente ao fim. Mas não se pode confundir de maneira nenhuma este fim com o do teatro. É como pensar que o fim da construção metafísica, no seu esquema clássico limitado – que implica uma teologia –, é o fim da filosofia. O fim da ideia de um encenador do mundo não é de forma alguma o fim de toda a ideia do mundo. O teatro existiu durante muito tempo sem a figura separada do encenador, e

continuará sem ela. A grande questão é a de saber o que então centraliza as instruções, por muito aleatórias que elas sejam. (Borja-Villel 2007: 21)

Pensando nesta permanente discussão sobre a teatralidade e a sua manifestação é interessante pensar na definição de teatro, segundo Herder na *Enciclopédia Universal*, na qual o teatro é apresentado como um espaço resultante de um imaginário em diálogo com a realidade, em mutação e construção.

A Finalidad del Teatro es ofrecer un cuadro inteligible y ordenado de la vida y la condición humanas, mediante la representación de una acción ficticia. Su eficacia formativa y cultural es superior a la de cualquier otro arte, por la relación directa que establece entre actores y público. (*apud* Diaz-Plaja: 1958: 157)

A ideia de quadro ordenado da representação da vida, entendido como um enquadramento possível onde cresce um olhar sobre a humanidade, faz do espaço, onde irá ter lugar esse acontecimento, valor primeiro de um possível ordenamento e elemento chave na criação desse nicho com entidade particular. É por isso que todo o espaço é entendido como matriz do trabalho plástico associado a qualquer representação, pois interfere sempre com a forma como a vivência criada nesse lugar ajuda a construir a experiência do espectáculo.

Cenografia é o espaço eleito para que nele aconteça o drama ao qual queremos assistir. Portanto, falando de cenografia, poderemos entender tanto o que está contido num espaço quanto o próprio espaço. (Ratto 2001 : 23)

A natureza espacial do trabalho cenográfico, apesar de se distanciar dos restantes pela sua capacidade e propósito de conter um momento dramático, faz com que a cenografia tenha afinidades e analogias com algumas linguagens da qual é familiar, de forma mais próxima, a escultura, e a arquitectura.

É nesta nova vertente que vemos cada vez mais associados a estes lugares transitórios o pensamento e a prática da arquitectura que desde sempre viu no espaço o seu objecto de trabalho e o seu sentido de exploração.

Os espaços que a acção arquitectónica transforma em lugares, pela composição dos vazios e das mais diversas matérias, reconhecem-se nestes pequenos processos de construção efémera, mas que durante o tempo em que existem não devem nada aos sistemas arquitectónicos que o homem cria para a sua vida, pelo contrário, acrescem-se de uma liberdade de natureza poética que encerram a sua própria essência.

The chosen ones who are capable of designing those other worlds in which the laws of nature are subverted...where there live beings at once so strange and so human, so near to us and so far removed... are “special” creators, the creators of *species*, masters of appearances: they are architects, with their thorough - technical- understanding of the principles – the “archetypes”- on which reality rests.

The scenographer and the architect are a single creator. More than one classical writer observed that the architect, like the scenographer, has to design with an eye to the viewpoint of the future user or spectator, modifying the proportions (the symmetry) and the placing of the forms for the specific purpose of pleasing the eye. (Azara 2000: 27)

Se por um lado essas formas de linguagem estética forneceram a matéria-prima para os projectos cenográficos, houve também uma contaminação inversa de valores e formas de fazer, dotando algumas arquitecturas de reminiscências teatrais, quer no âmbito dos efeitos, quer no entendimento temporal, pela proposta de progressão numa experiência.

Gianni Ratto, cenógrafo brasileiro nascido em Itália, acredita que a arquitectura apesar de não usar, aparentemente, a linguagem da cenografia, manifesta numa série de estruturas como edifícios, praças, pátios, e escadarias, especialmente do período Barroco, uma evidente vontade de surpreender o observador através de jogos visuais¹⁴⁵.

Appia também diz que a arquitectura pode ser mais ou menos evocada em torno do actor, tal como em torno do espectador, mas no teatro ela é absolutamente subordinada a fins precisos que só indirectamente lhe dizem respeito, repensada numa outra coisa. A arquitectura é o momento inicial dessa outra actividade cujo domínio é também o espaço, a criação cenográfica.

À primeira instância da criação cenográfica, que é o espaço original escolhido para a apresentação, juntam-se, antes de qualquer gesto, as decisões tomadas em função do mesmo, seja ele um teatro ou qualquer outro local. Essas decisões podem ter uma acção mais próxima da integração, da reestruturação ou da criação de um novo projecto a partir dele. O lugar cénico instala-se continuamente pela sua delimitação num jogo de signos que é a representação.

¹⁴⁵ Muitos architectos urbanistas preparavam caminhos por vielas estreitas, com aberturas imprevisíveis que revelavam colunas, fachadas e estruturas que se inseriam na paisagem produzindo um ambiente misto e revelador num percurso temporal. Outros edifícios mostravam-se parcialmente escondidos, semicerrados por outras edificações, para obrigar o visitante a espreitar, procurar, desvendar e integrar-se nas estruturas e nos seus aspectos decorativos, descobrindo progressivamente uma proposta que se ia revelando.

Que o “palco” seja um ringue, uma pista de circo, um hangar ou o palco de um teatro, pouco importa, em vista desta série de demarcações que distinguem o lugar teatral (arquitectónica e sociologicamente determinado), o lugar cénico (a colocação dos praticantes), o espaço cénico (o conjunto dos signos que criam o acontecimento no palco) e a zona de jogo (investida pela acção dos actores), instâncias a partir das quais a *performance* teatral se elabora. Estas instâncias, funções, signos, antes dominados pela convenção (quer dizer, apagados enquanto signos pelo naturalismo), oferecem-se doravante a séries mais ou menos infinitas de manipulações. (apud Falguières 2007: 31)

O afastamento do naturalismo, cujos códigos levavam ao aproximar persistente da realidade, possibilitou o entendimento do cenário como uma manifestação plástica livre de regras e formalismos, onde a composição do todo cria uma nova lógica que pode não existir entre as partes isoladamente, antes delas existirem na sua nova morfologia que o cenário criou.

A ideia de composição onde os signos estabelecem diálogo a partir da sua interacção, e não de uma lógica contínua e harmoniosa concebida *a priori*, é resgatada de forma mais ou menos longínqua da pertinência da colagem no século passado e chama a experiência do todo como essencial na leitura cenográfica.

Para além de exponenciar as associações possíveis e tornar a linguagem visual mais rica e crítica, esta ideia de composição como forma de materialização de ideias é substância para o desenvolvimento de um certo tipo de ambiência. Este ambiente que prepara a experiência tem também a responsabilidade de enquadrar a magia que a actividade pode despoletar.

The arts, each and every one, like religions, would not exist if it were not for scenography. Without costumes and masks, without a suitable scenic space perfectly marked off from the everyday or profane space, the personae of the drama would never come to life. The actors would not be able to transform themselves, for the duration of the performance, into fictional characters.

Similarly, in the case of objects, if these were not suitably presented – if they were not placed on plinths, if they were not enclosed in and protected by glass cabinets and identified with pointers and cards, numbers and names – if they were not exhibited with special lighting to pick them out; in other words, if they were not set inside a delimited precinct such as a museum or an art gallery, many of them would never come to be seen as art, or even be seen at all. (Azara 2000: 25)

O universo artístico requer essa demarcação que, por mais ténue que seja, consegue construir um espaço próprio, lugar do acontecimento “extra-ordinário”. A criação cenográfica pode ser vista como a construção do espacial que contextualiza a apresentação.

A aproximação das artes plásticas foi estruturante para o desabrochar de um olhar renovado sobre esta espacialidade, até há pouco tempo dominada pela convenção da representação da realidade o mais fiel possível, segundo padrões classicistas.

Scenography is the art of reproducing clearly and in a straightforward manner (the Latin adjective *certus* – which can be translated as certain, sure, safe, fixed – is derived from the verb *cernere*, meaning to discern, to recognize clearly with the senses, especially the sense of sight, and with the intelligence) what is confused or ambiguous (the uncertain). (Azara 2000: 19)

Novas potencialidades levaram o seu entendimento para outras paragens, libertando a parte plástica do espectáculo, a sua relação com a encenação e até as expectativas que a criação artística coloca/exige sobre a existência de um “cenário”, devolvendo-o às mais essenciais capacidades e qualidades de comunicação sensorial.

No entanto, a ideia de que a “cenografia”, se este termo continuar a ser o que melhor designa a actividade, tende a clarificar o que é confuso e ambíguo, não deve ser subestimado ou definitivamente ultrapassado.

Que a arte esclarece e não questiona é um axioma aparentemente ultrapassado nos últimos anos por muitas das colocações expostas atrás. Mas não terá a produção de qualquer objecto comunicante, neste caso a produção de um espectáculo, uma vontade de clarificar, mesmo que se trate de clarificar uma questão ou uma preocupação ainda sem resolução? Não estará no cerne de qualquer relação dialéctica uma predisposição para “explicar”, ainda que seja explicar o universo pessoal que começa fechado no interior de cada criador? Não estará a cenografia nessa esteira, de tornar de outros o que no início de uma viagem criativa - cujo fim é a apresentação - é apenas de alguns?

Para Pedro Azara, a criação artística é a ferramenta que traduz o que de outra forma não seria dizível, e neste sentido o seu texto sobre cenografia tem como título: *Scenography, a revealing art*.

The scenographer or set painter was expected to produce – as Aristotle held it was the function of the dramatist to do – a composition that was plausible but not factually true. (Azara 2000: 19)

O primeiro cenógrafo, o pintor de cenários bidimensionais esforçava-se por traduzir numa representação convincente, reconhecível, aquilo que antes do seu trabalho não se percebia com precisão. Mas não se deve à falta de um carácter informativo, pois na verdade, a sua natureza estava fora do alcance físico dos olhos: “ a question of giving

form on the canvas to an inner vision or an illusion.” (Azara 2000: 19) Por muito que a realidade fosse a referência, o que o cenário coloca em cena é uma visão, uma ilusão.

O cenógrafo tem desta forma a liberdade de criar o que se irá ver, sem se preocupar se a sua visão corresponde exactamente a uma forma real, pois pretende produzir para o observador, graças a uma série de procedimentos compósitos e pictóricos, um espaço singular e relativo à própria peça.

Ele recorre à sua capacidade de criador para modelar os objectos a representar, criando ilusões convincentes ou realidades ainda mais, sempre convocando o deleite do olhar: “Pliny declared that the great paintings produced by scenographers sought only to seduce or hold the eye of the spectator.” (Azara 2000: 21)

A sedução do olhar é assim um factor chave, intemporal na criação plástica do género teatral, ainda que não em exercício isolado. Jean-Guy Lecat, cenógrafo de Peter Brook, diz que no teatro duas formas complementares de apreensão se interceptam, o ouvido, que recebe tudo que lhe chega, e o olhar, que de forma antagónica procura.

O cenário responde não a uma vontade de chegar ao público, clara e incisiva como a palavra, mas à criação de uma atmosfera misteriosa que se oferece à descoberta.

Quando olhamos e apreciamos uma cenografia, não se trata de valorizar a reprodução de um espaço ou de um objecto como é, nem de uma síntese da realidade, mas de procurar o deleite visual da aparência proposta. Ainda que esta se conquiste por projectos que recusam as duas dimensões, trata-se de valorizar o que é dado a ver, o que se constitui como objecto e imagem.

A condição de relação com qualquer objecto ou imagem é a sua integração num programa mental específico de cada um de nós, que gere inevitavelmente uma interpretação e um significado numa rede de informação e conhecimento.

Like history, making meaning of objects is something we do all the time, not just in museums and not just those of us who get paid for it. Whether art, history, science, anthropology, popular culture, or kitsch, we each exercise a variety of skills – including identification, description, and evaluation – that are similar to those of the museum professional in responding to objects in most contexts. (Silverman 2000: 234)

Nas últimas décadas tem-se vindo a assistir a uma mudança de paradigma no que diz respeito à utilização de conceitos como interpretação, conhecimento, informação ou comunicação, passando claramente de um modelo disciplinado e linear,

criado por uns para o consumo passivo dos restantes indivíduos de uma sociedade, para um processo dinâmico e relacional.

Actualmente pensa-se o conhecimento como algo que não pode ser concebido independente do acto de conhecer, o que leva o sujeito activo a participar numa construção de significados diferente de indivíduo para indivíduo e em permanente mutação. O conhecimento e a informação não podem pois dissociar-se do processo de comunicação e de partilha onde são gerados.

Os lugares desta troca de informação, como os “museus”, espaços das artes plásticas, ou os “palcos”, espaços onde reside a expressão teatral, “passam a conceber-se, cada vez mais, como interfaces de comunicação nos quais a relação entre o público e a instituição se faz numa perspectiva dialógica de partilha e parceria e não de transmissão. De facto, o enfoque dado à comunicação enquanto processo de negociação de sentidos reforça justamente esse espaço que não reside nem nos comunicadores nem nos conteúdos, mas sim na dialéctica permanente entre ambos. Esse espaço de diálogo e relação, em permanente construção e negociação, que molda e dá forma à experiência dos sujeitos e lhe confere sentido.” (Silva 2005: 109)

La postmodernidad, entre otras reflexiones, ha abierto la importancia de mirar el “arte” como una representación de significados. Esto supone que frente a las obras no hay miradas ni verdades absolutas, o aproximaciones formalistas (que se consideran como una categoría socialmente construida) sino que dependen del tiempo, el lugar y el contexto. Esto hace que el lenguaje del arte quede sujeto al escrutinio de los códigos simbólicos y de las convenciones culturales. Ello condiciona y posibilita las diferentes formas de interpretación. (Hernández 2000: 129)

Se a arte é uma representação de significados, o teatro é por excelência o espaço de encontro e partilha deles, imputando à criação cenográfica a condição ambiental que recebe esse processo dinâmico.

Por sua vez a díspar construção de conteúdos faz com que a interpretação do que é visto se relacione das mais diversas formas com quem a vê, caracterizando a cenografia, tal como as obras de artes plásticas, como dispositivos de associações e construções e não emissores inequívocos de uma ideia.

O campo da Educação e Cultura Visual, que olha o museu como fórum e arena de debate, tem vindo a consolidar teorias de aprendizagem construtivistas que definem os sujeitos como sendo activos na construção de interpretações a partir dos seus conhecimentos prévios; o seu percurso de vida, as suas competências, a sua bagagem cultural e a sua disposição para apreender entre outros. O papel do museu, neste caso,

“passa a ser o de potenciar a construção de múltiplas leituras que permitem o alargamento dos conhecimentos iniciais de cada sujeito, criando desafios cognitivos e estimulando a interpretação.” (Silva 2005: 111)

Seria interessante pensar no conjunto dos elementos cenográficos que se oferecem ao público desta forma, como uma plataforma de construções múltiplas, onde os ecos da narrativa possam ser ampliados e deslocados para outras leituras.

Reconhecer que os sujeitos são autónomos na criação de significados, significa aceitar que a interpretação de objectos e imagens é subjectiva.

Nesta perspectiva, os elementos cenográficos não podem ser olhados como informações precisas e direccionadas no interior de uma representação: não estão lá para dar instruções efectivas, mas para se apresentarem como objectos de potencial comunicativo; suportes visuais de ideias e conceitos que se juntam a todas as outras formas de comunicação de uma apresentação, estímulos para a interpretação.

Como interpretação entendemos o modo como os indivíduos criam um sentido para as coisas: “um processo mental levado a cabo pelos sujeitos, que corresponde à construção de significados para o mundo que os rodeia, implicando por isso o desenvolvimento de competências de análise, crítica e síntese capazes de enquadrar o contínuo processo de modificação, adaptação e extensão [de conhecimentos, leituras e versões] que a aprendizagem ao longo de toda a vida implica” (Gomes da Silva, 2001:115). (Silva 2005: 111)

A interpretação é assim condição essencial na descoberta de qualquer universo plástico, inclusivamente dos que se inserem em momentos teatrais, pois a visão está intimamente ligada ao processo de interpretação.

The construction of meaning depends on prior knowledge, and on beliefs and values. We see according to what we know, and we make sense of meaning according to what we see. In this way we construct our meanings, and do not find them “ready-made” (Hooper-Greenhill 1999: 13)

Não é possível ver sem interpretar, porque, ao ver, desencadeamos uma lógica de associações e reconhecimentos capazes de identificar para nós, aquilo que estamos a ver, a lógica da interpretação. De acordo com aquilo que somos e procuramos, somos levados a ver num determinado sentido e essa estratégia determina a interpretação e o significado de um objecto e de uma imagem.

O objecto cenográfico é entendido ao ser visto, e ao ser visto é entendido, porque “as estratégias interpretativas existem previamente no acto de leitura e desta forma determinam a forma do que é lido.” (Silva 2005: 123)

Perante tais flutuações de leituras e associações, o cenário não tem outra possibilidade senão a de se reconhecer múltiplo, gerador de estímulos, espaço de criatividade, crítica e construção.

Penso que a proposta visual do espectáculo deveria sugerir e não impor, abrindo espaço para a criatividade de quem está assistindo.

“Ver”, portanto, é fundamental. Ver para intuir. Intuir para deduzir. Deduzir para descobrir. Descobrir para interpretar. Interpretar para traduzir. E traduzir, em termos de cenografia, significa apanhar o lápis ou o carvão, a caneta ou o pincel e começar a rabiscar sem se preocupar em desenhar bem, sem se comprazer se, por acaso, o rabisco ficar “bonito”. Traduzir para interpretar, portanto. (Ratto 2001 : 25)

A questão impõe-se: será esta a consciência que predomina na actividade, na lógica de quem a concebe e interpreta? Será capaz de se dissolver na experiência teatral?

Terão todas estas colocações ganho um espaço de relevância suficiente para que a lógica cenográfica se possa sustentar num contínuo temporal? Terá ela conseguido acompanhar o resultado do intercâmbio com as criações artísticas que caminham no mesmo mundo e no mesmo tempo?

Se este percurso não é de todo desconhecido, e reflecte-se em diversos trabalhos no meio teatral português, será ainda assim satisfatório, ou seja, suficiente para que esta discussão já nem se coloque?

As linguagens estéticas das várias artes, em geral, caminham paralelas, embora o teatro chegue sempre atrasado em relação às outras que, contrariamente, se adiantam no tempo quase sempre de vinte a cinquenta anos. (Ratto 2001 : 23)

Será provavelmente o tempo e a perseverança que de tal se encarregarão, com a certeza de que o futuro não espera, o presente não pára, e o teatro está já neste momento a reconstituir-se.

Para que o teatro, tal como o museu, possa despoletar novas lógicas a partir de uma experiência de encontro, e delas novas aprendizagens a estender-se para além do momento da representação, deve pensar a experiência como uma totalidade, onde a plasticidade, estrutura e organização do espaço cénico é determinante, pois o “momento de contacto e construção faz sentido para os indivíduos numa lógica vivencial e *experiencial* muito mais do que puramente cognitiva. (Silva 2005: 112)

4- A mesma viagem em lados diferentes

4.1- Três momentos marcantes para a construção de um novo olhar

Na pesquisa de novas direcções e reminiscências da experiência teatral, para que validem e caracterizem o lugar da dimensão plástica da cena, sobretudo a sua natureza espacial, criaram-se naturalmente vínculos entre percursos teóricos, posições mais contestatárias ou abordagens mais práticas. Para além de surpreendentes e entusiasmantes, estas ligações atestam essa renovação de valores que o tempo, e a actividade têm vindo a desvendar.

Como vimos, não só as expressões plásticas têm um excelente contributo para dar a esta busca de descentralização, como os capítulos que constituem a história da performance se tornaram significativos na libertação da expressão plástica do acontecimento teatral. Quem se debruça nestas temáticas, como o investigador e criador Ernesto de Sousa tem disso consciência:

Este segundo modo de operar apela obviamente para uma nova e profunda pedagogia, absolutamente re-inventada. (Que é uma “*re-invenção do amor*”.) Aí também Filliou pode ter dado uma das contribuições mais decisivas com o seu pluri-livro *Teaching and Learning as Performing Arts* (ensinar e aprender como artes de acção). Neste livro em que colaboram alguns dos nomes mais significativos da vanguarda, como John Cage, Diter Rot, George Brecht, Allan Kaprow e Joseph Beuys, referem-se as seguintes *técnicas de participação*: *happenings*, acontecimentos, poesia de acção, envolvimentos, poesia visual, filme, espectáculos de rua, música não-instrumental, jogos, trocas de cartas, etc. (Sousa 1998: 29)

E nesta sede de expressões, partilha e influência aparece um nome e uma criação que se destaca, Allan Kaprow e o *happening*, que pelo seu vigor, pela sua crítica, pelo seu inconformismo e sobretudo pela sua força espacial, foi uma construção fulcral para a redefinição da ligação de um momento temporal ao espaço, á sua plasticidade e ao significado de ambiência. Com ele cresceram novas lógicas para os objectos que nele habitam, e o “cenário” caracterizou-se pela confluência de tudo o que pode ser apresentado, cresceu de objecto a espaço, e tal como os espaços da nossa vida, constituiu-se lugar.

Tornou-se intensamente concreta e significativa a relação poderosa e surpreendente do espaço enquanto proposta cenográfica, nas aspirações de três

autores/criadores, de entre muitas outras figuras, cujas obras ainda que desfasadas temporalmente, sobretudo de um ponto de vista de ordenação teórica e conceptual, permitiram relações evidentes e reveladoras.

De facto é interessante perceber como as ideias se unem, como se constroem a partir umas das outras, e como os caminhos têm ramificações paralelas. Este parece mesmo ser o grande traço da contemporaneidade, a prevalência e significado das possíveis e férteis relações.

Nestes diversos caminhos avança-se de acordo com um consenso, a que corresponde em geral uma consciência (e em certos casos, uma ciência) do sentido do próprio caminhar. E assim nenhum criador, por muito grande, é um criador isolado. Mesmo ignorando-se mutuamente, as várias experiências e descobertas respondem umas às outras; e respondem a necessidades profundas, embora nem sempre com carácter de imediaticidade. Isso explica que Kaprow na América e o Grupo Gutai no Japão tenham inventado simultaneamente os *happenings* sem conhecimento recíproco. (Sousa 1998: 134)

Pela sua relevância internacional, pela proximidade de discurso, ou pelo seu brilho num panorama nacional algo cinzento, Antonin Artaud, Allan Kaprow e Ernesto de Sousa reivindicaram através das suas palavras um lugar particular neste percurso.

Um nome só para nos fixarmos: Allan Kaprow. No conjunto das experiências tendia-se para uma arte mais participante e ambiental, *feita por todos*... Mas para compreender esta última formulação teríamos que ir mais longe, falar nas contemporâneas e muito paralelas contribuições exclusivamente europeias... teríamos que falar, e longamente, de *land art*, de *body art* e a propósito desta arte-do-corpo teríamos talvez chegado a um grande denominador comum que vem de Artaud. (Sousa 1998: 183-184)

Estes autores, criadores de fórmulas teatrais e suas familiares, contudo desiguais, têm no entanto maneiras próximas de entender a acção teatral. Encontram-se em alguns pontos, especialmente na transposição da energia vital da vida e do tempo para os seus projectos de natureza tão fortemente ideológica quanto efectiva.

A grande ideia que os une é a de uma nova forma de fazer, o “teatro”, ou outro “teatro”. Une-os a presença do autor como alguém consciente do mundo em que vive, cansado de uma arte que já não desafia, e que deve abalar a sociedade, não mais a contentar, mas sim surpreendê-la.

Artaud proclama: “Estamos desde há quatrocentos anos, isto é, desde a Renascença, acostumados a um teatro puramente descritivo e narrativo, narrações psicológicas. E tem sido empregada toda a ingenuidade possível a dar vida, no palco, a

seres plausíveis, mas alheios...É por isto que proponho um teatro da crueldade.” (Artaud 2006: 83, 87)

Por seu lado, e num contexto diferente Ernesto de Sousa reclama: “ Ora a verdadeira criatividade (que é sempre moderna *e não tropeça no medo das imitações*) é sempre também geradora de instabilidade e precisamente põe em causa a cidade, a casa, a parede, até ao escândalo e até à crueldade muitas vezes. Precisamente para que tudo se reformule polemicamente e de novo se recomece pavorosamente (sagradamente) a estar-no-estar, a ser-no-ser...a aceleração das vanguardas é necessária e explica-se por *aí e não por uma pretensa procura de originalidade*.” (Sousa 1998: 21)

É curiosa a referência de Ernesto de Sousa à pretensa necessidade de originalidade que parece conduzir as experiências artísticas de alguma vanguarda, uma vez que o próprio Artaud também lutou por uma renovação que não persiga necessariamente esta sede de novidade do mundo consumista actual, defendendo que temos o direito de dizer o que já foi dito de uma forma que nos pertença.

Não deixa de ser também curiosa a alusão partilhada á palavra crueldade no seu sentido mais transformador, como o último grau de um momento que de tão intenso se torna edificante de uma nova relação com a sociedade e dela própria.

Estes autores apelam para que os criadores sejam interventivos na sociedade, que não cedam ao gosto generalizado, que façam dos seus trabalhos bandeiras de ideias, que os levem até onde o público não os sinta mais confortáveis, até onde eles possam surtir efeito, modificar quem sai da experiência.

Por sua vez, numa destas personalidades e em outra, da nossa equação tripartida, que aliás também encheu os seus escritos de argumentos exaltados e combativos por uma nova expressão, entre o mestre Artaud e o jovem Allan Kaprow que agora também já é mestre, há um paralelismo evidente no que toca a uma disposição para a absorção e criação mediante um sentido de totalidade.

E se nada mais chamasse a atenção para as aproximações destas duas dimensões, os títulos das suas obras mais significativas não passam despercebidos. Em 1958 Kaprow escreve o ensaio *Notes on the Creation of a Total Art*, ao passo que nos anos trinta o *Teatro da Crueldade*, de Artaud, já se movia em direcção de um *Teatro Total*: “...esta linguagem nua do teatro, linguagem não virtual, mas real, deve permitir...a transgressão dos limites habituais da arte e da fala, para realizar activamente...uma espécie de criação total...”(Artaud 2006:103)

Ao deambular pelo interior de *O Teatro e seu Duplo*, de Artaud, e por *Essays on The Blurring of Art and Life*, colectânea de textos de Kaprow, que serão duas publicações essenciais nas colocações que se seguem, as aproximações mostram-se de forma galopante.

Temos de nos libertar desta superstição dos textos e da poesia escrita... Talvez então pudéssemos chegar a compreender que é a nossa veneração pelo que já está feito, por mais belo e válido que seja, que nos petrifica, nos torna estáticos e nos impede de estabelecer contacto com esse poder subjacente, quer ele se chame energia pensante, força vital, determinismo das trocas, monstros lunares, ou o que quiserem. (Artaud: 1993: 85)

The Happenings are the one art activity that can escape the inevitable death-by-publicity to which all other art is condemned, because, designed for a brief life, they can never be overexposed; they are dead, quite literally, every time they happen. (Kaprow: 1993: 59)

Eles convocam assim um espectáculo repleto de estímulos que ultrapasse a relação contemplativa, que nos faça sentir vivos, um teatro totalizador versus um teatro puramente psicológico.

E Ernesto, no panorama português irá ler estes autores, entender a potencialidade desta vanguarda à luz do contexto nacional e relacioná-la com autores Portugueses: “E a propósito de Raul Brandão...Releia-se o capítulo intitulado “Deus” em Húmus. O principal poderia ter sido escrito por Antonin Artaud. (Sousa 1998: 259)

Se Artaud, nos anos 30, já nos diz que se o público não convive com as nossas obras-primas literárias é por essas obras-primas serem literárias, fixas num período e em formas que já não correspondem às necessidades da época, é precisamente o mesmo impulso, que leva Kaprow a procurar sistematicamente um novo e contemporâneo meio de expressão. O *happening* não faz perdurar um contínuo das artes plásticas nem se insere no teatro, trazendo no entanto abordagens relativas à dimensão do espaço na experiência de um evento, significativas a ponto de contaminar a persistência da expressão teatral.

Kaprow vai marcar definitivamente uma outra dimensão de trabalho artístico, que se estende até ao âmago da Alternativa Zero, exposição onde Ernesto de Sousa foi figura basilar e onde se marcou definitivamente o panorama português com expressões como o *happening* ou a instalação, revelações que modificam também o que se pediria ou associaria à plasticidade do espectáculo.

Olhando atentamente para as ideias de Ernesto de Sousa, começando pela junção da arte e da vida, e acabando na arte de acção e na ideia de colectivo, é quase impossível

não estabelecer uma ligação entre três vanguardas que caminharam no mesmo sentido em tempos diferentes, olhando de frente para a gestão visual de um evento teatral.

Apesar de seguirem linhas diferentes de chegar ao cerne do humano e da sua representação, quase se complementam ao falar da sua proposta, que encontra naturalmente ecos nas outras.

O que fez com que a cultura deixasse de progredir foi a nossa concepção ocidental de arte e o proveito que dela tentamos obter...A verdadeira cultura opera pela exaltação e pela força, enquanto o ideal europeu de arte tenta lançar o espírito numa atitude que é distinta da força e que se limita a assistir à sua exaltação. Tal noção é inactiva, sem o mínimo préstimo, e provoca a morte eminente. (Artaud 2006:15)

Kaprow como Artaud trinta anos antes preconiza um fim para o reconhecimento habitual dos géneros artísticos e da sua relação com a sociedade: “The history of art and esthetics is all on bookshelves. To its pluralism of values, add the current blurring of boundaries dividing the arts, and dividing art from life, and it is clear that the old questions of definition and standards of excellence are not only futile but naive.” (Kaprow: 1993: 81)

Nessa descoberta de contornos semelhantes, seguiram então caminhos diferentes. Artaud numa conquista do genuíno, da vida e da sua revelação máxima no palco, e Kaprow em busca de uma nova forma de produção que se dissolva as categorias estéticas habituais.

Antonin Artaud busca nos gestos e nos sons um impacto presencial de um universo vivo e em ebulição, contrariamente a algo irreal e fabricado, entendido por ele como descendente de uma arte morta: “ Se Shakespeare e os imitadores que se seguiram nos ensinaram, a ideia da arte pela arte, em que a arte fica de um lado e a vida de outro, apenas nos poderemos apoiar nesta ideia...enquanto a vida exterior o permitir...”(Artaud 2006:84).

Kaprow reconheceu no seu tempo esse ponto sem retorno, onde a vida deixou de permitir, onde a vontade de renovação histórica termina na inevitável aproximação da arte e da vida: “It is no accident that the lines dividing the arts are rapidly falling out of place and everything is becoming confused. There are no clear distinctions between drawing and painting, painting and collage, collage and Assemblage, Assemblage and sculpture, sculpture and environmental sculpture; between environmental sculpture, displays, and stage sets; between these and Environments; between Environments,

architectural design, and architecture per se; between the fine and the commercial arts; and finally, between art of any kind (Happenings) and life.” (Kaprow: 1993: 73)

Este espírito que se estende das artes plásticas a todas as expressões, incluindo a criação cenográfica chega de forma mais tardia a Portugal, levando uma série de artistas como Ernesto de Sousa a repensar uma contemporaneidade já em andamento de uma forma profundamente renovadora no contexto nacional.

Porque esta vanguarda coincide e acelera o fim da arte-monumento. O fim de um arte cujo símbolo maior poderia ser: um museu antiquado a rebentar de prestígio (o Louvre): uma obra consagrada (a Gioconda), e um grupo de visitantes-turistas, com a boca mais ou menos aberta, a ouvir a explicação de um guia profissional...O espectáculo e o espectador estanques, respeito e religiosidade exterior: separação classista entre produtor e consumidor; pré-domínio das técnicas alienantes da especialização (o bom é o difícil, etc.), profissionalismo, durabilidade. Ao contrário, a arte/vida (não prescindindo de todas as conquistas tecnológicas do nosso tempo) começa, à cautela, por pôr bigodes na Gioconda. Este gesto de Marcel Duchamp, tão importante como os seus *ready-made*, sabêmo-lo hoje, era menos uma provocação do que um acto de higiene e pedagogia, para o re-estabelecimento de relações mais sãs entre o espectáculo e o espectador.” (Sousa 1998: 21)

Revela-se significativo o facto de Ernesto se referir a este encontro da obra com o público como espectáculo, aproximando as renovadas artes plásticas com as expressões dramáticas. Mais uma vez é este encontro, cujos ecos produzem transformações exponenciais em vários campos, que desamarrou a rigidez e a expectativa da cenografia em Portugal, como no resto do mundo.

Diminuir a distância entre a arte e a vida – era o denominador comum das diversas declarações. Certas técnicas foram renovadas, o simultaneísmo, a obra de compromisso ou provocação social, a exploração do objecto quotidiano, o jogo. A obra cada vez interessava menos em si própria: transformava-se em processo: o objecto em projecto. (Sousa 1998: 183)

Ernesto de Sousa e o pensamento que conduziu à Alternativa Zero são assim o terceiro vector no contexto desta problemática que analisa três obras, *O Teatro e seu Duplo*, de Artaud, *Essays on The Blurring of Art and Life*, de Kaprow e *Ser Moderno... em Portugal*, de Ernesto de Sousa. A leitura e relação entre estes documentos são assim organizadas em função de três pontos essenciais e comuns ao seu discurso, a relação entre a arte e a vida, o fim da autonomia dos géneros e dos suportes e o conceito de operador estético.

4.2- Sobre a relação entre a arte e a vida

Imagine something never before done, by a method never before used, whose outcome is unforeseen. Modern art is not like this; it is always Art. [] It can be argued that we are not really dealing with alternatives. If almost all modern art is developmental, consciously or not, with a family tree of commentaries, quotations, and extensions, then the very notions of experimentation and risk are themselves a heritage of the last hundred years. But the critical difference here involves a separation of cultural attitudes from cultural acts... (Kaprow: 1993: 70)

Allan Kaprow mostra-se profundamente envolvido numa vontade de mudança profunda, que não só modifica o produto final do artista mas também a forma como este é criado, como se reconhece e como se relaciona com a sociedade. Ele pretende criar uma expressão comunicante que desfaça as fronteiras da arte reconhecível e institucional, quebrando com a herança histórica e arriscando a diluição das suas fronteiras pouco ou nada definidas.

Desejo e vontade também proclamada por Artaud, que também vê na aproximação da crueza e veracidade do real, por oposição ao representado e simulado, o único caminho para que a arte dramática possa continuar a ter lugar no mundo: “Todas as nossas concepções da vida têm de ser forçosamente revistas numa época em que já nada se mantém estreitamente ligado à vida. E é esta ruptura dolorosa que é responsável pela vingança das coisas. A poesia que já não temos dentro de nós e não conseguimos encontrar nas coisas surge de súbito no lado falso dessas mesmas coisas”(Artaud 1993: 13)

Ver o outro lado das coisas é uma das propostas mais substanciais que Ernesto veicula em Portugal e na qual a Alternativa Zero é uma manifestação visível de retornar a um estado inicial, a partir do qual se possa reconstruir uma nova contextualização artística.

Não só devido a algumas das suas características mais gerais, mas também em consequência de factores de grande circunstância, a poesia experimental tende a afastar-se do território e aproxima-se das artes visuais, e em certos casos do teatro e da música. Esta aproximação, de resto é parte de um movimento vasto que se caracteriza pela diluição de fronteiras entre as diferentes disciplinas estéticas e pela aproximação, em geral, da arte e da vida. “Só me interessa o que está entre a arte e a vida”(Rauschenberg). Esta poesia tende a dispensar, se não a contrariar, a leitura, ou pelo menos a leitura tradicional; poderíamos dizer: indiferente. (Sousa 1998: 194-195)

Efectivamente a ideia que a arte deve tomar uma forma dupla da vida parece ter inspirado estes autores. Artaud no *Teatro e o seu Duplo*, manifesta esta sua visão, a da

criação teatral como dupla da vida, mas de uma vida construída com verdadeiro significado e dimensão e não um programa superficial e aparente.

Pois, assim como a alquimia, o teatro, encarado do ponto de vista do seu princípio mais profundo, desenvolve-se a partir dum determinado número de fundamentos que são idênticos para todas as artes e que aspiram, no plano espiritual e da imaginação, a uma eficácia análoga à do processo que, no mundo físico, transforma realmente toda a matéria em ouro... Se a alquimia é, por meio dos seus símbolos, o Duplo espiritual duma operação que apenas se efectua ao nível da matéria real, também o teatro tem que ser considerado um Duplo, não desta realidade directa e quotidiana da qual está gradualmente a ser reduzido... mas sim duma outra realidade perigosa e típica... (Artaud 2006:53)

Kaprow também resgata esta ideia de duplicidade, criando assim para a arte um mundo potencial de escolhas de partida muito mais abrangentes: [If artists wish to continue experimenting] It means erasing their profession as a value and accepting only what is phenomenally doubtless: life. They do not need to refer to Cartesian argument to verify their existence. To artists, if existence is doubtable- that is, if life is a dream- then it is all art, in which case it has been senseless to have restricted it to such a narrow range of dream language as painting or sculpture. (Kaprow: 1993: 75)

Um dos pontos onde estas três figuras se aproximam intensamente é por isso na relação que estabelecem entre a arte e a vida. Estas abordagens são apenas umas das muitas que reflectem um espírito de interdisciplinaridade e de recusa de uma certa artificialidade, que vai levar a arte a estar cada vez mais imiscuída nos limites da realidade.

Estes autores não entendem o projecto artístico como algo pertencente a outra existência separada da vida comum, a da esfera artística. A arte deve operar na mesma relação que a vida, deve alimentar-se dela e com ela confundir-se, com todas as capacidades que tem de nos seduzir e interessar. Este era já o pedido de Artaud em relação ao teatro:

Uma peça em que esta vontade, este apetite cego de vida, capaz de tudo espezinhar, não fosse visível em todos os gestos e em todos os actos e no carácter transcendente da história, seria uma peça inútil e falhada. (Artaud: 1993:)

E foi neste espírito de integração com o público e sintonia com a vida diária que Ernesto e um grupo de artistas produziu a Alternativa Zero, onde o desejo de vivência efectiva parece ter ultrapassado as fronteiras da teoria, segundo as suas próprias palavras: “A exposição foi visitada por mais de 10 000 pessoas. Os sábados e domingos,

dias ligados à frequência do Mercado do Povo, registaram-se as seguintes médias: 800 pessoas aos sábados, 1200 pessoas aos domingos. Durante os dias de semana a exposição foi constantemente visitada por grupos escolares, desde os primários aos universitários, que frequentemente a adoptaram como trabalho escolar...É óbvio que, pelo menos durante Março de 1977, alguns dos artistas participantes tiveram - talvez pela primeira vez - a oportunidade de meditar objectivamente sobre o seu não - isolamento.” (Sousa 1998: 232)

O que levou a esta vontade de proximidade com a vivência do tempo e espaço da vida costumeira, tida como o outro lado da arte, e com o público no seu sentido mais activo e participativo foi o elevado grau de estetização a que a experiência artística foi sujeita, especialmente com o triunfo do conceptualismo.

Jeff Kelley, estudioso do trabalho de Kaprow, fala-nos desta vontade de voltar a reunir o campo artístico, no qual o objecto sempre teve uma dimensão algo estranha e de alguma forma apática em relação à vivência não-artística, sem força portanto, para chegar à sensibilidade comum da vida fora dele. Ele define desta forma o meio e a sua caracterização que impele Kaprow a criar a sua contrastante abordagem:

For artists, communal memory, ceremonial place, and ritual action were transformed into historical time, esthetic space, and artistic intention. Indeed, even the capacity to have an esthetic experience had been estheticized, becoming the purview of experts. Thus severed from its genius loci, art per se became the exclusive site of esthetic experience.(apud Kaprow: 1993: xii)

A experiência da arte mostra-se nesta lógica conotada com algo fechado sobre si mesmo, sem interacção com a vida, e sem a capacidade de a acrescentar, deixando aos artistas um espaço marginal de intervenção, em desenvolvimento numa esfera privada e restrita.

Durante a maior parte da sua carreira Allan Kaprow trabalhou para mudar o local da arte de zonas especializadas para locais particulares do contexto da vida quotidiana, tal como Ernesto, e como o sonho não cumprido de Artaud de trabalhar num armazém fora do centro da cidade.

Para eles a prática contemporânea da arte era mais que a produção de obras de arte enquanto objectos, envolvia também a disponibilidade do artista para observar, relacionar e interpretar a vida enquanto processos, que são para ele mais significativos que muita da produção artística desenraizada e exposta artificialmente. Estes processos a que todos nos entregamos diariamente, mediante uma convergência de gostos e

interesses, são ricos em relações, interferências e vivências estéticas, têm fundamentos profundos na experiência comum a todos, e podem por isso, ser material de trabalho e de pesquisa artística relevante.

Method becomes a discipline by which experience is shaped and interpreted. It is a pragmatic version of the creative “act”. Meaning emerges, not from the enactment of high drama, but from the low drama of enactment- not from the content in art, but from the art in content. .(apud Kaprow: 1993: xxiii)

O artista passa a ter como função, mais que produzir objectos de intenções psicológicas, disciplinar a experiência sob as suas variadíssimas formas, dotando-a de um conjunto de decisões de representação, que irão comprometer as interpretações.

Ernesto de Sousa diz que “toda a interpretação é discutível: é simultaneamente um objecto e um projecto.” (Sousa 1998: 62)

Esta nova disponibilidade do fazer e do pensar sobre o que se faz, remete a disponibilidade da interpretação exclusivamente para quem vive a experiência, e o fenómeno artístico passa de coisa material a conteúdo ambiental.

Foi nos escritos do filósofo John Dewey, que Kaprow encontrou a ideia que habilita as experiências a ter um sentido de satisfação emocional, “ a internal integration and fulfillment reached through ordered and organized movement” (apud Kaprow: 1993: xvii). Estas qualidades estéticas que existem em qualquer evento podem ser usadas, exploradas e tornadas âncoras de uma proposta artística com uma dinâmica performativa, que se prolongue num tempo, e agora ainda mais num espaço.

Kaprow was less interested than Dewey in esthetics per se, the idea that experiences could have shapes, beginnings and ends, plots, moods, patterns – meanings – must have influenced him deeply, leading him as a practicing artists to a philosophical inquiry into the given natural and/or social forms of common experience. (apud Kaprow 1993: xvii)

A construção da experiência como uma operação formal, fez crescer nele, e em seu redor, uma nova dimensão do trabalho plástico, dotando os seus eventos de um trabalho de análise tão sério, desafiador e válido como se de um objecto se tratasse, substituindo dimensões por relações, materiais por objectos, e enquadramento por manipulação.

A produção de experiências como objectivo da actividade artística, e como forma de composição, exige assim ao artista uma nova metodologia, e

consequentemente um leque de processos completamente novos e diversos à sua disposição. Ernesto afirma: “Trabalhando cada vez mais com “materiais” não contaminados ideologicamente, ao operador estético moderno se poderá cada vez mais aplicar o paradoxo de Engels referido ao investigador científico: “Qualquer que seja a sua ideologia pessoal, na prática da investigação científica ele será sempre um materialista.” (Sousa 1998: 77)

A materialidade da obra de arte passa a ser entendida de forma mais lata e experimental, no sentido de se apropriar verdadeiramente do que a realidade em mudança oferece, o que a vida sugere.

Ernesto vê em Wolf Vostell essa ligação pertinente ao tempo, essa confirmação de uma materialidade resgata do quotidiano que tem a possibilidade de falar dele sem forjar um discurso de artificialidade.

Vostell é um homem do seu tempo irremediavelmente
como Cézanne “olhava” as chaminés das fábricas
“olha” para as fotografias os automóveis a televisão
para lhes ver o passado já monumental um detrito
mas este olhar incendeia-se de actualidade
e à actualidade não corresponde uma sociedade dessacralizada
tampouco inexpugnável
há de facto invasões mas os bárbaros são o futuro
com os seus embaixadores santos testemunhas...

a vida não é um sonho
nem a realidade um logro
(Sousa 1998: 52)

Para Kaprow, mesmo que um artista esteja interessado numa espécie de alternativa tida como não formal, ela não deixa de ser tão formal como a sua inimiga. A “não-forma”, como o caos, é impossível, mesmo para artistas como Robert Morris que descrevem a sua concepção como *Anti Form*, dado que não é a forma estilística que determina a produção do seu objecto.

A estrutura do nosso córtex cerebral e as nossas funções biológicas permitem-nos reagir a padrões formais de vários tipos, preferindo uns em relação a outros, mas não reconhecer neles uma forma é-nos impossível, pois é assim que construímos o que nos rodeia, formalmente. Mesmo as obras que preconizam uma ausência de hierarquias através do acaso e do improvisado não conseguem alterar a evidência da forma, da forma como forem feitas e mostradas. A noção de anti-forma pode ter a ver apenas com uma

nova necessidade anti-geométrica, onde desaparece a necessidade de ordenação regradada e relacional de uma longa tradição.

Artists really pursuing the palpable experience of the measureless, the indeterminate, the use of nonrigid materials, process, the deemphasis of formal esthetics, would find it very difficult to do so in gallery and museum boxes or their equivalents. (Kaprow 1993:93)

Esta ainda destabilizadora respiração põe desde logo em causa todo um sistema integrado de exposição, apresentação e enquadramento dessas mesmas obras.

Ao manter o dualismo convencional na apresentação, onde se separa o estável do instável, o aberto do fechado, o irregular do orgânico, o ideal do real, ou como quem diz o público e a sua bolha de ar versus o acontecimento á solta no seu espaço controlado, seja em teatros ou exposições, deita-se por terra qualquer tentativa de libertação formal.

A vontade de redefinir fronteiras e restaurar a vitalidade relaciona-se intimamente com novos espaços e com novas disposições, é preciso activar o espaço para activar as relações, Artaud sabia-o: “ É com a intenção de atacar por todos os lados a sensibilidade do espectador, que advogamos um espectáculo giratório, que, em vez de tornar o palco e o auditório dois mundos fechados, sem comunicação possível, dissemine as suas explosões visuais e sonoras sobre a massa inteira dos espectadores.” (Artaud: 1993: 95)

As novas dinâmicas pretendem assim corromper a estabilidade da existência usual e os limites do conformismo.

A predominância do rectângulo na nossa vida é total, a maioria dos edifícios responde a esta formalização, os palcos e as galerias quase sempre também, as placas, os bilhetes e as fotografias que documentam os objectos idem, as folhas dos artigos e livros que expõem pensamentos e imagens também, todos alinhados para um movimento de leitura semelhante, um universo de estímulos sujeitos a um mundo ordenado geográfica e conceptualmente por eixos ortogonais em variação, como tão bem Mondrian resgatou para a sua vontade de universalidade:

Rectilinearity, by definition, is relational; and so long as we live in a world dominated by this and other part-to-whole geometrical figures, we cannot talk about antiform or nonform *except* as one type of form in relation to another (rectilinear) type. (Kaprow 1993:92)

O pensar numa composição mais contaminada que controlada, porque de composição sempre se trata quando nos reportamos a qualquer forma de materialidade,

neste caso uma que refira uma totalidade tão abrangente, tem uma quantidade de referências anteriormente adormecidas a considerar, desde a parede à porta de entrada, passando pelos detalhes e pela consciência do aspecto multi-facetado do espaço. As possibilidades e os novos materiais fazem então uma revolução no novo artista e na sua visão.

The composition of all materials, actions, images, and their times and spaces should be undertaken in as artless and, again, practical a way as possible. This rule does not refer to formlessness, for that is impossible; it means the avoidance of form theories associated with the arts that have to do with arrangement per se, such as serial technique, dynamic symmetry, sonnet form, etc. If I and others have linked a Happening to a collage of events, then Times Square can also be seen that way. Just as some collages are arranged to look like classical paintings, others remind one of Time Square. (Kaprow 1993:63)

Kaprow usa todos os potenciais materiais sem preconceitos, numa formação livre, experimental e libertadora. A quebra das hierarquias e pressupostos anteriores, assim como a negação dos cânones habituais é fruto desse novo olhar, que se quer total e regenerador.

Como construtor de uma nova forma de expressão que designou por Happening, ele orchestra uma diversidade de materiais que podem ir de cores, sons, odores, acções ou objectos comuns, de forma a aproximar a apresentação, do que a vida comum oferece:

Pollock, as I see him, left us at the point where we must become preoccupied with and even dazzled by the space and objects of our everyday life, either our bodies, clothes, rooms, or, if need be, the vastness of Forty-second Street. Not satisfied with the suggestion through paint of our other senses, we shall utilize the specific substances of sight, sound, movements, people, odors, touch. Objects of every sort are materials for the new art: paint, chairs, food, electric and neon lights, smoke, water, old socks, a dog, movies, a thousand other things that will be discovered by the present generation of artists. (Kaprow 1993:7)

A utilização de tudo o que a vida pode oferecer em toda a sua plenitude, é apenas guiado pela perseguição de um espectáculo/acontecimento verdadeiro, que possa mexer seriamente com o público e os possa conduzir numa experiência dupla da realidade, mas tão intensa como ela. E eis que surge de novo Artaud numa proximidade com Kaprow tão fulgurante:

É sob este prisma que encaramos a realização dum espectáculo em que tais meios de acção directa sejam usados na sua totalidade, um espectáculo que não tema ir tão longe quanto necessário na exploração da nossa sensibilidade nervosa, um

espectáculo com ritmos, sons, palavras, ressonâncias e trilos, cuja qualidade e cujas surpreendentes combinações sejam património duma técnica que não deve ser divulgada. (Artaud 1993: 96)

Estes autores têm em comum uma recusa do objecto artístico como algo independente do público, refinado, intocável, meramente estético, e ideologicamente apartado da vida real.

Há um combate evidente a qualquer forma de “espectáculo” ou exposição que se resume a uma existência dentro da sua categoria, oposta por princípio à verosimilhança da vida corriqueira. O espectáculo enquanto acção transformadora não pode existir independentemente da vida e das suas paixões: “No grau de deterioração que a nossa sensibilidade atingiu, necessitamos, sem dúvida e antes de mais, dum teatro que nos desperte os nervos e o coração. (Artaud 1993: 93)

A exposição *Alternativa Zero*, ligada intrinsecamente ao pensamento de Ernesto de Sousa como projecto e como evento, propunha a superação dessa barreira, transformando um passado de objectos obras-primas em acções e manifestos de renovação: “Antes de inaugurada já a *Alternativa Zero* era um acontecimento, um toque a reunir de gentes e obras dispersas, e, mais do que obras, vestígios, atitudes, pro/vocações, ocupações de espaço, físico, e, sobretudo, espaço mental. (Porfírio 1997: 47)

Esta concepção que dominou sobretudo a segunda metade do século XX fez crescer uma possibilidade de manifestação que se entende mais como evento que como matéria controladamente produzida.

A sua composição assenta numa das premissas mais expressivas da contemporaneidade, a justaposição, em lugar da clássica relação entre as partes constituintes. Esta é a lógica partilha por exemplo pelos Happenings, pelos Environments, pela Action painting, pela Assemblage e consequente Instalação, talvez a mais consistente forma de expressão das imediações da actualidade.

O objecto equilibrado em si próprio é assim substituído por orquestrações de sentidos, justaposições de inúmeras e diversas manifestações, indeléveis construções de significados ao abrigo dos potenciais olhares. Artaud fala de labirintos de matéria, que se propõem desafiadores ao nosso olhar, conduzindo uma descoberta num misto de conquista e mistério, envolvendo e desenvolvendo a nossa interpretação.

É certo que este aspecto dum teatro puro, esta física do puro gesto que é, em si, a própria ideia e que transforma as concepções do espírito em acontecimentos que

são apenas perceptíveis através dos labirintos e do entrançar fibroso da matéria, nos dá uma nova noção do que, por natureza, pertence ao domínio das formas e da matéria manifestada. (Artaud 1993: 68)

Esta abrangente possibilidade de trabalho com o espaço e as suas inúmeras características, assim como com todos os objectos possíveis nele, influência indiscutivelmente a produção plástica teatral, uma vez que ela também negocia a sua existência a partir de uma relação com um espaço já pleno de sentidos, e o propósito da experiência/acontecimento que é gerado, depende dessa força para se tornar transformador.

É evidente que quanto mais débeis são as repressões organizativas, mais forte tem que ser o jogo das significações, diríamos neste caso, a poética, a música dos significantes. Assim os significados, os sentidos serão uma descoberta e uma aventura. Mas uma descoberta precisa, profundamente necessária, e profundamente inscrita nas lacerações da nossa contemporaneidade. (Sousa 1998: 251)

Neste sentido aberto de significações e entidades em jogo, produz-se uma associação directa com um dos nomes, que numa outra vanguarda, marca claramente um novo fôlego na dimensão cénica teatral. Co-responsável com muitos outros pela libertação da plasticidade do espectáculo como vector de comunicação, foi a voz de Artaud que muito inicialmente se levantou em favor da força da visualização de qualquer componente performativa.

Tencionamos basear o teatro, antes de mais nada, no espectáculo, e introduzir no espectáculo uma nova noção de espaço utilizado em todos os planos possíveis...A sobreposição de imagens e de movimentos culminará, pela concordância secreta de objectos, de silêncios, gritos e ritmos na criação de uma linguagem física radicada em signos em vez de palavras. (Artaud 1993: 14)

A perseguição de uma nova forma de conquistar o poético, e a relação com acções não-artísticas como forma de o atingir, leva estes artistas a deixar de trabalhar o objecto refinado esteticamente, pois não perseguem mais o primor plástico, mas a sua capacidade de comunicação.

Kaprow might best be described as an artist who makes lifeworks. For him, the contents of everyday life – eating strawberries, sweating, shaking hands when meeting someone new – are more than merely the subject matter of art. They are the meaning of life. (apud Kaprow: 1993: xii)

Os conteúdos com os quais nos cruzamos no dia-a-dia têm elevadas potencialidades, quando olhados num contexto de apresentação. O mais pequeno gesto ou objecto tem tantas revelações estéticas e significantes como a matéria-prima mais longamente trabalhada. È através do olhar do criador que estas pequenas partes de vida são transformadas em signos no interior de uma composição que ganha a sua relevância e a sua pluralidade de sentidos quando apresentada.

Por isso, a lógica veiculada por Kaprow é aquela onde a arte é sobretudo uma convenção, ou uma série de convenções, através das quais, o significado das experiências pode ser enquadrado, intensificado, interpretado, transformado em expressão.

A noção de enquadramento é vital para este reconhecimento e posterior interpretação das experiências, pois ele é o estado primordial a partir do qual podem crescer associações libertas de outros contextos.

Também Ernesto reconhece que “o artista, portanto, trabalha num campo (ou quadro), um espaço privilegiado; aí faz parada, tendo utilizado variadamente a função ou operação mimética que é sempre a dádiva do corpo.” (Sousa 1998: 48)

Os acontecimentos que abalaram o panorama nacional na década de setenta, fruto de uma abertura internacional defendida por um grupo de artistas e teóricos entre os quais Ernesto de Sousa, cuja inspiração vinha de Kaprow entre outros, baseavam-se nas mesmas premissas: o reconhecimento da capacidade que a envolvência adequada pode ter, na criação e exposição de mensagens comunicantes, através de gestos, escolhas ou pequenos eventos resgatados de uma aparente banalidade.

João Fernandes demarca esta ideia com a necessidade de um “Grau Zero” de que fala Ernesto, aquele que permite um reposicionamento em relação às mesmas acções que no quotidiano têm um determinado valor, de outra forma.

O zero que o título da “Alternativa” apresenta tinha já sido proposto por Ernesto de Sousa quando, referindo-se a Daniel Buren, num texto intitulado “O Grau Zero”, formula a imposição de “um silêncio sinalético ao nosso espaço quotidiano...Este silêncio, cuja ideia remonta explicitamente a Roland Barthes, é o que este último refere como aquele que permite “...criar uma escrita branca, livre de toda a servidão em relação a uma ordem marcada da linguagem”. (Fernandes 1997: 24)

È a partir deste silêncio/cisão que toda uma nova linguagem, assente em diferentes pressupostos, pode surgir. É o enquadramento (num evento de contornos teóricos e práticos) de determinada opção, que a valida para além do acto de escolha,

aproximando-a do que é mais constante e reconhecível da nossa vida, a excepção construída por fragmentos nada excepcionais.

Este grau zero não tem apenas importância como o princípio de uma nova relação com a expressão artística, mas com uma nova sociedade, onde a utopia de uma arte necessária e transformadora pela sua veracidade é o caminho da reestruturação.

Toda esta vasta operação [afirmar uma nova falência estética] se pode descrever num enunciado simples (independentemente dos mais diversos e/ou ínvios caminhos operatórios, vertentes de trabalho): trata-se sempre de criar um espaço socrático, uma indiferença factual (forma-obra), uma pura gratuidade existencial – um estado zero – para além do qual seja possível re-criar o mundo-à-volta sem fissuras, sem falências. Um mundo do Mesmo. Esta utopia (*com o fim da outra utopia*) é hoje uma saída possível, a única talvez, e opera-se não pela via do sonho, ou da evasão, mas pela do trabalho prático, pela exaltação (estética) do conhecimento. (Sousa 1998: 30)

Esta fórmula parece muito próxima do grande sopro renovador que Artaud reivindica para combater uma estagnação instituída, onde a “arte alheada, duma poesia encantadora, que apenas existe para nos encantar no nosso ócio, é uma ideia que revela decadência e é um sintoma seguro do nosso poder de castração.” (Artaud 1993: 85)

Artaud defende que o teatro tem que nos voltar a dar tudo o que há no crime, no amor, na guerra ou na loucura, se quiser voltar a ser necessário. A incorporação dos valores da vida, seriam necessários á própria reconstrução de uma ideia de teatro junto da sociedade.

Completando mais uma vez o triângulo, entre o tempo de um e a época do outro, Kaprow, manifestou-se com a mesma força política, social e anti-conformista:

The significance of the Happenings is not to be found simply in the fresh creative wind now blowing. Happenings are not just another new style. Instead, like American art of the late 1940s, they are a moral act, a human stand of great urgency, whose professional status as art is less a criterion than their certainty as an ultimate existential commitment. (Kaprow 1993: 21)

O que abala a estabilidade do ócio e o equilíbrio recreativo, são os acontecimentos que pela sua materialidade cruelmente próxima, nos surpreendem e questionam, e a forma de nos relacionarmos com a estética que propõem, não é mais a contemplação externa, mas a experiência intrínseca.

A ideia de experiência, em termos de processo de pensamento, de produção e de vivência, é pois a grande consequência da condução da dinâmica da vida “real” para o interior da criação artística.

Themes, materials, actions, and the associations they evoke are to be gotten from anywhere except from the arts, their derivatives, and their milieu. Eliminate the arts, and anything that even remotely suggests them, as well as steer clear of art galleries, theaters, concert halls, and other cultural emporia (such as nightclubs and coffee houses), and a separate art can develop. And this is the goal. (Kaprow 1993: 62)

E voltando á relação com o museu, que tal como a cenografia, já não existe limitado pelo seu espaço específico e convencional, mas apelida qualquer espaço onde se exponha (o espaço nomeado a partir da acção), a “galeria” e o “palco” passam a ser espaços controlados, onde expor a vida.

Laboratórios da vida, onde aos participantes e criadores, lhes interessa mais o significado da vida do que da arte.

Posto isto, podemos começar a formar uma concepção de cultura, uma ideia que, antes de mais nada, é um protesto...Um protesto contra uma concepção de cultura distinta da vida, como se dum lado estivesse a cultura e do outro a vida, como se a verdadeira cultura não fosse um meio requintado de compreender e de exercer a vida. (Artaud 1993: 14)

O espectáculo pode passar assim a não existir numa esfera designadamente artística, contemplativa, e trabalhar com os valores da realidade que até então apenas espelhava, aqueles que reconhecíamos como separados da arte.

Ele deixa de ser independente, reflector de uma existência mundana que a ele apenas se reporta, e torna-se parte do seu poder revelador, até porque faz parte da reconstituição da mesma.

Traditional art has always tried to make it good every time, believing that tjis was a trues truth than life. Artists who directly utilize chance hazard failure, the “failure” of being less artistic and more lifelike. The “Art” they produce might surprisingly turn out to be an affair that has all the inevitability of a well-ordered middle-class Thanksgiving dinner (I have seen a few remarkable Happenings that were “bores” in this sense). But it could be like slipping on a banana peel, or going to heaven. (Kaprow 1993: 18)

Para o filósofo John Dewey, que influenciou as pesquisas de Kaprow, a própria filosofia é uma expressão intelectual das decisões e conflitos da cultura, mas a arte como é praticada no ocidente industrial, separou-se da experiência da vida do dia-a-dia, acabando assim por se desenraizar do seu papel fundador na cultura e na natureza humana.

É surpreendente como a chamada de atenção para uma redefinição de valores, estratégia de retoma da relação da prática artística com a nova concepção da vida, já estava profundamente enraizada no repto gritante de Artaud:

Temos que acreditar numa compreensão da vida renovada pelo teatro, um sentido da vida em que o homem, sem receio, se torne senhor do que ainda não existe e lhe dê existência. A tudo o que não nasceu pode ainda ser dada vida, se não nos contentarmos com permanecer meros organismos com funções de registo. Além disso, quando pronunciamos a palavra “vida”, deve ficar bem claro que não nos referimos à vida como a conhecemos superficialmente, mas sim a esse cerne frágil e variável que as formas nunca alcançam. (Artaud 1993: 17)

Esta mudança de premissa é fundamental para a cenografia, que se desliga de um sistema de produção à qual estava amarrada, inclusivamente ao nível de materiais, e assume de forma ambivalente a potencialidade de quaisquer soluções que sejam parte da experiência do espectador, podendo saltar do palco para o assento das cadeiras, ou para a falta delas.

Even yesterday's distinctions between art, antiart, and nonart are pseudo-distinctions that simply waste our time: the side of an old building recalls Clyfford Still's canvases, the guts of a dishwashing machine double as Duchamp's *Bottle Rack*, the voices in a train station are Jackson MacLow's poems, the sounds of eating in a luncheonette are by John Cage, and all may be part of a Happening. Moreover, as the “found object” implies the found word, noise, or action, it also demands the found environment. Not only does art become life, but life refuses to be itself. (Kaprow 1993:81)

Perdemos assim definitivamente qualquer noção de ilusionismo, de engano, de faz-de-conta, aquilo que comunica connosco é concreto e só se representa a ele mesmo, nunca uma realidade que lhe é exterior.

A reclamação da vida no interior da proposta artística, supera assim a lógica, quer do predomínio do texto na actividade dramática, quer do objecto no campo das artes plásticas.

A par da respectiva libertação formal, uma maior penetração na matéria do nosso quotidiano acontece; exercida através dos respectivos objectos ou para além deles, dos respectivos conceitos (a recentemente nomeada *post-object art*). Aí a matéria mais pobre tem de ser reinvestigada para lá das formas e da noção falsíssima e classicista de gostos.” (Sousa 1998: 61)

A entidade material que está á nossa frente, é que é a descoberta, e não uma ponte ou chave para um significado que lhe esteja imputado.

A sua leitura não serve apenas um complemento de texto, mas tem uma presença individual e não necessariamente autónoma. Esta leitura solidifica a força da proposta plástica de cada projecto, já veiculada por Artaud.

A separação entre este teatro de análise e o mundo plástico parece-nos um disparate. Não se separa o espírito do corpo, nem os sentidos da inteligência, e, especialmente, num domínio em que a fadiga incessantemente renovada dos órgãos necessita de choques intensos e súbitos para reanimar o nosso entendimento. (Artaud: 1993: 95)

4.3. Sobre o fim de autonomia dos géneros e dos suportes

Uma das grandes forças motrizes da viragem que rasga as fronteiras da estética eminentemente artística é a redescoberta dos materiais, da abrangência da sua utilização e da riqueza trazida pela justaposição de outros. Pensando a arte mais como uma experiencia totalizante que particular todos os hábitos são reformulados e todas as convenções abolidas em busca de uma nova veracidade e de um outro ponto de vista dos materiais seleccionados.

To began, we admit the usefulness of any subject matter or experience whatsoever. Then we juxtapose this material – it can be known or invented, “concrete”, or “abstract” – to produce the structure and body of our own work. (Kaprow 1993: 10)

Kaprow, tal como a geração de Ernesto procuram muito mais que uma inovação de materiais (como o feltro de Robert Morris) ou modalidades de fazer (como os vídeos experimentais de Andy Warhol), eles querem mais que um anti-formalismo, eles querem as formas e a duração da experiência em si.

Não pretendem substituir uma aparência composta por uma certa ordem pelo caos, mas antes, usar a formalização de uma maneira integrada com um todo a que pertence e formando um todo. Mantêm um interesse sobre as qualidades da forma e das suas potenciais utilizações apesar de rejeitarem quaisquer fórmulas ligadas a convenções e consecutivamente a aceitações.

Esta perspectiva dinâmica e distendida da prática leva não só a um olhar abrangente dos materiais de trabalho, todos passam a ser tidos como possíveis na busca da diversidade de propostas de expressão, como a própria concepção passa a ser avaliada não pelo seu resultado, mas pela dimensão da sua experiência.

Esta pedra angular dos tempos modernos que tivera por antecessor o movimento impressionista (com a sua anulação ou integração do artista na natureza), que iria ficar latente durante as longas e pacientes elaborações da arte abstracta...viria eclodir em quase todas as correntes actuais mais vivas, que todas elas têm como denominador comum a valência estética, o experimentalismo estético, a eliminação das fronteiras entre a arte e a vida; e enfim a *morte da arte*, enquanto vasta manobra reificante e supérflua. (Sousa 1998: 28)

Percebemos então que a busca de possibilidades se torna o mais abrangente possível, saltando da esfera meramente artística para a vida, para tudo aquilo que nos

oferece como possibilidade de uso e interpretação. A paleta do artista torna-se a paleta da vida com todos os horizontes ilimitados que lhe conhecemos.

But if we bypass “art” and take nature itself as a model or point of departure, we may be able to devise a different kind of art by first putting together a molecule out of the sensory stuff of ordinary life: the green of a leaf, the sound of a bird, the rough pebbles under one`s feet, the fluttering past of a butterfly. Each of these occurs in time and space and is perfectly natural and infinitely flexible. From such a rudimentary yet wonderful event, a principle of the materials and organization of a creative form can be built. (Kaprow 1993: 10)

Esta possibilidade determina uma forma de olhar a linguagem plástica muito mais liberta onde os estímulos se encontram freneticamente num espaço de arena que é o palco. Como Kaprow, Artaud vincula esta linguagem a algo estrondoso, que ultrapassa as nossas defesas e que através de uma materialização renovadora e surpreendente permite uma viagem no interior do observador, agora activo e em busca de significado, ligando a matéria ao espírito, e o visual ao transcendente.

E não se trata, bem entendido, de pôr em cena directamente ideias metafísicas, mas sim de criar em torno destas ideias uma espécie de tentações, sucções de ar. E o humor com a sua anarquia, a poesia com o seu simbolismo e as suas imagens proporcionam-nos como que uma primeira noção dos meios de canalizar a tentação dessas ideias.

Temos de nos referir agora ao aspecto meramente material desta linguagem, isto é, a todas as maneiras e todos os meios de que dispõe para actuar sobre a sensibilidade. (Artaud 2006: 100)

Artaud exige ao teatro que absorva todo o tipo de manifestações possíveis que possa fazer projectar uma ideia, uma vontade, um pensamento, de forma a não fechar o teatro num determinado código.

Também Ernesto faz a apologia da fuga dos códigos retirando peso e importância dos conceitos e dos limites das actividades e colocando ênfase nas relações: “Tudo é relativo. Anti-pintura como anti-cinema são expressões de relação, já o dissemos. Mas dinâmicas e dinamizadoras em determinado contexto, e por aí necessárias...Fundamentalmente tem muito pouco que ver com a aparência formal, com a beleza pictorial, o modo perceptivo. É uma anti-pintura.” (Sousa 1998: 277)

E se Artaud compõe com música, ruídos, gestos, e luzes o outro lado do espectáculo, o outro lado do texto, Kaprow trabalha para além do objecto, sobre a textura do pavimento, o som de um animal, ou a cor intensa de um objecto natural que guarda em si todos os signos de comunicação que a arte resgata artificialmente.

For instance, if we join a literal space and a painted space, and these two spaces to a sound, we achieve the “right” relationship by considering each component a quantity and quality on an imaginary scale. The “balance” (if one wants to call it that) is primarily an environmental one. (Kaprow 1993: 11)

Desta forma tudo pode ser tratado como material de trabalho, as características espaciais juntam-se com escolhas formais que se fazem em termos de cor, objectos, imagens, mas sobretudo relações entre eles, conferindo ao conjunto dos códigos em relação, num tempo e num espaço, um valor de vivência ambiental.

A destruição de tabus formais que pudessem persistir e a desvalorização da forma nas categorias habituais, levam a que o próprio trabalho seja entendido mediante distintas características. Elas prendem-se mais com um projecto de intenções que com um resultado conseguido e deste estímulo nascem uma série de propostas onde a apologia pela dita desmaterialização do objecto refere-se essencialmente à capacidade de libertação da sua formalização.

Anulação dos objectos, desmaterialização da arte. Corrente cuja definição mais rigorosa vai da queda objectiva da obra de arte ao nível da mercadoria (já anunciada por Hegel), à negação da forma-objecto na chamada *arte pobre*, à substituição de objectos criados pelos próprios actos da criação (“quando as atitudes se tornam forma”), à arte *conceptual* (“art as idea as idea”). (Sousa 1998: 27)

Com estas posturas transforma-se a actividade artística em experiência, recaindo a preocupação da criação na forma e na simultaneidade da visão e das sensações, e não na característica do que é visto, fazendo depender a acção de todas as características do momento, projectando-se no aqui e no agora do acontecimento.

Também Artaud advoga este tipo de qualidade espacial no trabalho do palco, deixando a mente ser conduzida pela experiência concreta do acontecimento e não pela capacidade de se reportar a uma realidade.

Neste espectáculo os efeitos sonoros são constantes; sons, ruídos, gritos são escolhidos primeiro pela sua qualidade de vibração, depois pelo que representam. Nestes meios, a pouco e pouco apurados, inclui-se, por sua vez, a luz. A luz que não é criada apenas para adicionar cor ou para dar mais claridade mas que traz consigo um determinado poder, influência e sugestões...Depois da luz e do som está a acção e o dinamismo da acção e, neste capítulo, o teatro, longe de copiar a vida, põe-se, sempre que é possível, em comunicação com as forças puras. (Artaud 2006: 89)

Todas as componentes são entendidas como possíveis itens de trabalho, elementos potencialmente compositores, fazendo com que a noção de material se estenda mesmo a possibilidades não palpáveis, como a luz, o som ou o movimento. Esta

nova leitura do conceito de material que vai naturalmente determinar o reequacionar do seu valor vai também produzir no entendimento cenográfico uma nova liberdade, onde tudo pode ser cenário, e o cenário pode ir a todo o lado.

Também para Ernesto faz sentido esta possibilidade infinita de jogo veiculado ao nível espacial, pois o espaço é o último e o primeiro contentor de todas estas possibilidades. Quando se refere a uma das suas obras de Mixed-Media, que juntam não só várias formas de expressão como vários criadores, neste caso a obra *Luís Vaz 73*, refere-se a ela como estrutura visual. Estamos pois numa dimensão da visualidade, do seu papel na criação e do seu impacto junto do público bastante diferente das zonas reconhecidos á expressão plástica, quer no domínio puro das belas-artes, quer no domínio teatral.

A estrutura visual desta obra é a) *aberta*, tendendo a constituir-se com “envolvimento”, ou seja, em arte-do-espaço; b) *coincidente*, alternativamente com o poema de Camões e a música de Jorge peixinho; mas c) *autónoma*, pela formação semanticamente independente das suas próprias famílias de formas e significações. Trata-se portanto de um trabalho, que para lá de algumas referências-estímulos semânticos, se constrói ou? segundo as ambições do simultaneismo; acontecimentos não relacionados, onde só a estrutura é coincidente de um modo geral a estrutura visual parte de oposições bem precisas... (Sousa 1998: 269)

A ideia de que uma forma artística pode ser sobretudo a criação de um envolvimento, de uma linguagem predominantemente física, está mais ligada á ideia vanguardista creditada por Artaud que efectivamente a muitas das propostas que hoje encontramos em cena, curiosamente perto da passagem de quase um século.

O que me parece agora essencial é determinar em que consiste esta linguagem física, esta linguagem solidificada, materializada, por cujo intermédio é possível ao teatro diferenciar-se do discurso. Consiste em tudo o que ocupa o palco, tudo o que pode ser manifestado ou expresso materialmente num palco e que se dirige, antes de mais nada, aos sentidos, em vez de se dirigir essencialmente ao espírito como a linguagem das palavras. (Artaud 2006 42)

Este envolvimento é um vector de disponibilidade para o verdadeiro acontecimento que é o resultado de um encontro, e um espectáculo é sempre um encontro, entre quem o promove, produz ou apresenta, e quem o procura ou descobre, onde a espontaneidade própria do evento se cruza com uma série de escolhas e com o investimento de um grupo de criadores, actores, ou actuates, dependendo da natureza e visão do trabalho. Este envolvimento deve tratar de rodear o espectador, inseri-lo na

descoberta pelo interior, e não permitir a observação fria e exterior pois deixaria de ser “envolvimento” e passaria a assemelhar-se a uma peça escultórica.

O público ficará sentado a meio da sala em baixo, em cadeiras móveis que lhe permitirão seguir o espectáculo que se desenrolará a toda a sua volta. Com efeito, a ausência dum palco, no sentido habitual da palavra, levará a acção a desenrolar-se nos quatro cantos da sala. Para os actores e para a acção serão reservados lugares especiais, nos quatro pontos cardeais da sala...E, além disso, haverá galerias, a percorrerem toda a periferia...tais galerias permitirão aos actores, de todas as vezes que a acção o solicitar, perseguirem-se duma ponta à outra da sala, e permitirá à acção desenrolar-se em todos os ângulos e em todos os sentidos... (Artaud 2006: 107)

As famílias de formas conjugam-se num festim de estímulos para os sentidos e as consequentes significações vão construindo na experiência de relação que o olhar de cada um constrói.

Da composição de todas estas propostas em ebulição e do contexto abrangente, nasce a permanente e inevitável troca de estímulos, e deles o conceito de simultaneísmo, presente nos artigos de Ernesto de Sousa como a nomeação para uma forma de composição que espelha os desafios contemporâneos. Uma nova velocidade de concepção e apresentação baseada sobretudo na ideia de cruzamento.

Na Alternativa Zero, é este o conceito que define muitas das propostas artísticas, se não toda a exposição: “ Para começar observe-se que ao entrar no “espaço Belém” o visitante não deparava com *uma* exposição; deparava, ou *penetrava*, em várias exposições...Além disso havia espaço(s) para a realização de acontecimentos vários, alguns espontâneos, outro programados...De Fernando Calhau houve experiências de “simultaneísmo”, com vídeo, projecção fixa e “filme”. (Sousa 1998: 230)

Usamos nesta cronologia e noutros textos as expressões *mixed-media*, *intermedia* ou *multimedia* que todas se referem a realizações audio-visuais semelhantes, variando as denominações segundo as diferentes áreas geográficas, culturais, etc. Esta actividade que é sempre função do espaço e do material disponíveis, pode incluir-se – pelo menos no nosso caso – no vasto campo do “expanded cinema”. (Sousa 1998: 271)

Se pensarmos nestas ideias como sementes de outros universos que podem ainda ir mais longe, remetendo para uma mais lata diversidade de manifestações que fazem da experiência um acto camaleónico com múltiplas vertentes, encontramos de novo a ligação a Kaprow.

A Happening is *generated* in action by a headful of ideas or a flimsily jotted-down score of “root” directions.

A play assumes that words are the almost absolute medium. A Happening frequently has words, but they may or may not make literal sense. If they do, their sense is not part of the fabric of “sense” that other nonverbal elements (noise, visual stuff, action) convey. (Kaprow: 1993: 19)

Allan Kaprow vê na diversidade estética, linguagem disponível para além das palavras, uma ferramenta essencial, presente inevitavelmente no discurso visual enquanto produtor de significados.

Esta apologia de variedade e justaposição de estímulos no processo de criação, onde inclui sons e imagens provenientes da acção, aproxima-se de uma das grandes premissas de Artaud, apelando á fragmentação e composição das várias linguagens. Para este autor é preciso combater a crença e o hábito, de que tudo o que não pode ser expresso pela fala, ou seja, tudo o que não está contido no diálogo, deve ser relegado para segundo plano. É natural por isso que questione sobretudo a fórmula teatral ocidental, mediante o facto de não encarar o teatro sob nenhum outro prisma a não ser o do diálogo.

A fixação do teatro numa só linguagem – palavra escrita, música, luz, ruídos – pressagia a sua morte iminente, a escolha de qualquer linguagem única revela um gosto pelos efeitos especiais dessa linguagem. A dissecação da linguagem é simultânea duma limitação do teatro. (Artaud 2006: 17)

A limitação sob qualquer ponto de vistas é efectivamente algo que estes autores combatem veementemente, e a noção de simultaneidade é a possibilidade que abriga a vontade de experimentação constante e activa no processo de produção e apresentação.

Esta experimentação constante recusa um formalismo estático do objecto artístico: “Todo o objecto tende a ser usado ou a usar. Função fascinante: o objecto transforma-se em sujeito.” (Sousa 1998: 111)

O objecto e a acção encontram como único desígnio de concepção a junção de todas as linguagens que se prestem para revela a sua essência artística, ligada profundamente a valores da vida como a conhecemos e concebemos.

Também Artaud alerta para esta necessidade de renovação dos meios de representar a vida para que esta prevaleça: “Tal como as próprias palavras, as ideias deste teatro típico e primitivo deixaram, a certa altura, de originar uma imagem, e, em vez de serem um meio de expansão, apenas são um beco sem saída, um mausoléu do espírito.” (Artaud 2006: 55)

O gesto de começar, é assim tão caro a Artaud quanto a Ernesto de Sousa, que se bate por um início construído sobre um estado zero, por uma vontade incessante de recomeçar, ou começar, reconhecendo na figura e actuação de Almada Negreiros a grande personalidade modelo desta premissa, um dos agitadores/pensadores, que fazem o “serviço” de mudar lentamente o mundo.

Numa primeira fase a desordem é denunciada, no ódio e na ternura, na fé e na febre das cidades...Daí para diante, ao mesmo tempo que no plano humano é a luta inflexível pela serenidade, o “serviço” consistirá em superar a desordem, em profetizar e conquistar a “ingenuidade”, para a única coisa que realmente interessa: COMEÇAR. Esgotada a realidade que se mete pelos olhos dentro, é necessário ir mais longe: espantar a realidade. (Sousa 1998: 93)

Para que esta demanda se mantenha, o que se deve modificar são os caminhos e as vias materiais que conduzem a relação entre a criação e o mundo, e no sentido de as manter o mais próximo possível dessa vida enquadrada pelo quotidiano, a concepção não pode ficar alheia à transformação material que envolve a sociedade especialmente no que diz respeito a meios, tecnologias e expressões.

Se os materiais próprios do tempo assumem o seu lugar, a afirmação do tempo revela-se significativa. A experimentação é a grande valência que acompanha estes artista num processo que tem tanto de descoberta como de afirmação.

The world is full of artistic artists, some of them quite good. But there are very few experimenters. The leading vanguard styles of today are engaged in something else. (Kaprow: 1993: 66)

Em alguns dos seus ensaios Kaprow fala da inevitável mudança da natureza da experiência, através da proliferação das comunicações de massas.

A nova tecnologia trouxe consigo uma ascensão da imagem, mas também uma alteração do valor das mesmas. A globalização vem pois alterar uma série de lógicas associadas ao objecto, à imagem e à sua comunicação que é preciso integrar em vez de negar, sob pena de não conseguirmos resgatar a nova poética que nelas reside, e que se liga intimamente com a sociedade onde foi criada, e para a qual pode contribuir dramaticamente, no verdadeiro sentido da palavra.

Já Artaud pressentia uma alteração na lógica do sentido e da poética, que se metamorfoseava com o tempo. As suas frases parecem espelho da época ainda por vir: “ Se o traço característico da nossa época é a confusão, distingo perfeitamente na raiz

desta confusão uma ruptura entre as coisas e as palavras, entre as coisas e as ideias e os signos que as representam.” (Artaud 2006: 12)

Aos criadores cabe a tarefa de recuperar e estabelecer, com as linguagens que o seu meio lhe oferece, uma série de relações e significados,

Por isso, para um artista que concebe o seu papel como aquele que constrói um trabalho interpretativo sobre a realidade, como Kaprow, as novas tecnologias revelam-se metáforas de interactividade, às quais se mostra aberto e entusiasta, pelo menos numa primeira fase, vendo nelas um meio para a arte extrapolar as suas limitações convencionais. Apesar de estas tecnologias reforçarem a acção receptiva /passiva da audiência na relação com o actuante, acentuam uma relação de poder com o tempo presente da acção, relacionando definitivamente a arte com as fontes da experiência do dia-a-dia.

O pensamento que orchestra as suas apresentações vai além do material, ou do espaço, é uma dinâmica de base radicalmente diferente, que possa ser dupla da vida, e assim constituir um espaço onde esta possa ser interpretada.

A interpretação da vida está intimamente ligada a uma ideia de sociedade, formadora do artista e em ligação directa com a proposta artística, agora pensada de forma global e interactiva.

vanguarda é um diálogo entre diferentes vanguardas
em fundo, um diálogo entre a vanguarda estética e a
vanguarda ideológica (ética-social, por exemplo)
a vanguarda e o mercado são processos que se
entrelaçam, necessariamente, numa sociedade
de mercado/consumo
o artista, o autor não é nunca um simples produtor
é um produtor produzido e tende (na sociedade actual)
a tornar-se num produto-a-produzir
(Sousa 1998: 234)

Esta leitura é profundamente concordante com a postura de Ernesto de Sousa, que designa este novo estímulo artístico por *arte de sistemas*: “Para lá da construção de ambientes, situações e envolvimentos, a arte de sistemas, como o recurso eventual à cibernética, constitui um dos aspectos mais sensacionais do modernismo.” (Sousa 1998: 234)

Esta nomeação corrobora a ideia de multiplicidade numa sociedade contemporânea sustida por conexões.

Um repensamento de tudo o que nos envolve, ou envolve, até à investigação sistemática (e no limite da etnologia) das respectivas relações. Arte de sistemas. Um repensamento das nossas acções conscientes, individuais ou em grupo. (Sousa 1998: 61)

Desta perene mas enérgica relação, nasce um dos grandes posicionamentos deste trabalho experimental, a efemeridade, a impossibilidade de repetição.

E se para Kaprow é essencial, “composed so that a premium is placed on the unforeseen, a Happening cannot be reproduced”, para Artaud é algo que cresce à sombra do seu posicionamento, “...uma expressão não tem o mesmo valor duas vezes, não vive duas vidas; que todas as palavras, uma vez ditas, ficam mortas e que apenas têm uma função no momento em que são pronunciadas, que uma forma, desde que serviu uma vez, não pode ser de novo utilizada...”

Desta posição também o imaginário plástico se transforma em algo mutável, em transformação, em articulação com os nuances de cada um dos momentos: “Valorização do efémero. Os românticos já diziam: “ Il faut aimer ce qu’on ne verra jamais deux fois”.(Sousa 1998: 61)

4.4. Sobre o conceito de Operador Estético

A renovação que a vanguarda da segunda metade do século XX impulsionou veio questionar não só a natureza do trabalho do artista como a definição dos seus limites. De forma consequente a denominação do criador foi também alvo de debate, tentando-se desta forma aproximar a palavra, já de natureza aberta mas presa a moldes convencionais, de um espírito de contornos mais interdisciplinares trazido pela pós-modernidade.

Vemos mais uma vez que, pelo facto das palavras reflectirem formas de actuação e por isso muitas vezes responsáveis por aquilo que se espera de determinada acção ou proposta, os interlocutores de cada processo tiveram necessidade de renovar os termos pelos quais são designados. Por um lado para os tornar mais ligados aos seus pressupostos conceptuais, por outro para funcionarem como um alerta a toda uma comunidade envolvida de que há uma mudança de paradigma que é preciso estabelecer e equacionar.

Esta é uma elaboração que se relaciona com a questão que esteve no início da pesquisa e que problematizava sobretudo o facto de a designação “cenografia” ser ainda a mais adequada para reflectir uma nova consciência da potencialidade e da natureza da plasticidade e da sua dinâmica espacial em cena. E se ainda pode e deve ser usada, decorrente da sua importância histórica, até que ponto remete para um conjunto de práticas cujo hiato coloca, quer criadores quer espectadores, a falarem e esperarem coisas diferentes.

E se o “artista” da geração dos anos sessenta e setenta se passará a reconhecer na designação de *Operador Estético*, por uma série de entendimentos e procedimentos que se irá abordar, qual será o novo lugar da “cenografia”?

Os desafios que se mostram nesta renovação do sentido da experiência e do objecto artístico levam os criadores a descobrirem o seu trabalho em outras vertentes, consagrando por isso novas qualidades e proclamando outras necessidades para as suas obras e para as suas próprias posições, redesenhando o empenhamento e atitude perante a sua prática.

The models for the experimental arts of this generation have been less the precedings arts than modern society itself, particularly how and what we communicate, what happens to us in the process, and how this may connect us with natural processes beyond society. (Kaprow 1993: 130)

Nesta experiência de cruzamentos, o tempo presente reflectido na sociedade e nas suas problemáticas em mutação assume-se como o grande medidor do percurso por descobrir; é ele que transforma o artista e o conduz. Como Kaprow escreveu, curiosamente num texto a que chamou *The Education of the Un-Artist*, a sociedade dos anos sessenta revelava já uma propensão natural para os estímulos da comunicação, da simbiose e sobretudo da validade dos processos de relação, como ferramenta, objecto e contexto de trabalho.

Vemos por isso o apelo de que a verdadeira experiência se faça através da forma como o “artista” incorpora os novos valores do tempo, de forma a chegar mais perto das novas pessoas, se assim se pode dizer. Este repensamento cria uma cisão de tal forma acentuada em relação à permanência teimosa e pesada de valores considerados clássicos da prática artística, que estes “novos” artistas (que curiosamente não procuram em termos de objectivo final nada de diferente dos outros que os antecederam, apenas o fazem por vias diferentes) se passam a designar por “não-artistas”, ironicamente para continuar a sê-lo, ou seja, a renovar, a questionar, a perseguir formas de fazer que problematizem os contextos que observam.

E se Kaprow, apesar das suas criações num domínio mais performativo, se associa mais fortemente ao bloco das artes plásticas, no universo estritamente teatral, Artaud muito antes faz também apelo a esta renovação persistente que deve tratar de reinventar a linguagem e com ela a arte numa via mais próxima da vida.

E o teatro não confinado a uma linguagem e uma forma fixas não só destrói as sombras falsas como abre caminho para uma nova geração de sombras em torno das quais se reúna o espectáculo autêntico da vida. (Artaud 1993: 17)

Toda esta apetência para o envolvimento não só das tecnologias do tempo como das diferentes propostas entre si lança para a ribalta uma certa indisciplina na criação (no sentido construtivo), e uma lógica de ruptura com as formas de fazer. Estimula-se a profusão de meios como os *mixed-media*, tão caros a Ernesto de Sousa e mencionados por Kaprow, e as formas artísticas lançam-se na batalha contra a pureza ainda cultivada pelos modernistas.

It can be pretty well predicted that the various forms of mixed media or assemblage arts will increase, both in the highbrow sense and in mass-audience applications...And these may be the means by which all the arts are phased out. Although public opinion accepts mixed media as additions to the pantheon, or as new occupants around the outer edges of the expanding universe of each traditional medium, they are more likely rituals of escape from the traditions. Given the

historical trend of the modern arts toward specialism or “purity” – pure painting, pure poetry, pure music, pure dance – any admixtures have had to be viewed as contaminants. And in this context, deliberate contamination can now be interpreted as a rite of passage. (Kaprow 1993: 104-105)

As novas posições, vistas como rituais de escape das tradições e portanto actos de passagem e momentos de um contínuo na história das histórias constroem um novo espaço de diálogo onde a ideia de contaminação passa a estar associada a crescimento, evolução, viabilidade e sobretudo disponibilidade na criação, centelha da invenção.

A ideia de contaminação, que aliás esteve bastante presente na proposta ideológica e formal da exposição Alternativa Zero, veio combater uma linhagem artística concentrada no objecto que culminou na arte moderna.

The avant-garde functions as Art art; its genealogy is spelled out in columns of cultural events: so-and-so begat so-and-so, who begat...It is developmental rather than experimental... (Kaprow: 1993: 68)

Esta negociação permanente entre espaços da arte que se tornaram obsoletos, entre fronteiras de técnicas e modos de exposição e sobretudo entre linguagens, que não têm mais de forma inerente informações de adequação ou não, agora chave de uma reacção à modernidade, já tinha sido proposto por Artaud como direcção inevitável da expressão teatral, uma vez que o teatro é uma das expressões cuja natureza já implica uma construção múltipla de diversas linguagens.

O teatro que não está em nada, mas que utiliza todas as linguagens – gestos, sons, palavras, gritos, fogo – descobre-se, de novo a si próprio, no preciso ponto em que o espírito necessita duma linguagem para exprimir as suas manifestações. (Artaud 1993: 17)

E o que liga profundamente este repto a Kaprow é a sua estratégia de impureza, que embebido pelo novo sentido de justaposição do seu tempo, não é por acaso que vai encontrar precisamente na teatralidade um meio de adensar a sua expressão.

Esta complexidade de linguagens oferece ao trabalho uma interminável rede de signos e suas manipulações, dotando os resultados de enquadramentos naturalmente mais flexíveis e até desafiadores. Isto faz como que a definição não possa muitas vezes ser aplicada antes da experiência, não podendo por isso ser o primeiro caminho de uma relação dedicada em parte aos sentidos, ou seja, é preciso aprender; e não é fácil ver e sentir antes de saber o que é e porquê.

If a flexible framework with the barest limits is established by selecting, for example, only five elements out of an infinity of possibilities, almost anything can happen. And something always does, even things that are unpleasant. Visitors to a Happening are now and then not sure what has taken place, when it has ended, even when things have gone “wrong”. For when something goes “wrong”, something far more “right”, more revelatory, has many times emerged. This sort of sudden near-miracle presently seems to be made more likely by chance procedures. (Kaprow 1993: 20)

Neste novo desafio sem balizas nem familiaridades valoriza-se o incontrolável e a sorte, no sentido da imprevisibilidade. Esta passa a ser entendida como um dos aspectos integrantes do projecto a abraçar e a explorar; tudo pode acontecer e por isso, tudo o que acontece é válido.

Esta noção de quase impossibilidade de pureza da expressão que acompanha naturalmente a actividade teatral desde a sua génese e que se traduz em muitos dos seus géneros, parece ter vivido ultimamente muito a par com uma vontade algo contraditória de manter a pureza da expressão. Como se algum peso de uma balança afinada por moldes de herança histórica pudesse corromper uma expressão que se caracteriza essencialmente pela multiplicidade de linguagens, refiro-me ao “teatro do palco”, não ao que se guarda nos livros.

A ideia duma peça feita directamente em função do palco, porque vai embater em obstáculos que são tanto de realização como do próprio palco, impele à descoberta duma linguagem activa e anárquica, uma linguagem, na qual os limites habituais dos sentimentos e das palavras são ultrapassados. (Artaud 1993: 45)

Quando se pensa directamente no acontecimento e na perseguição da sua realização plena, há constrangimentos e ideias a serem ultrapassadas, há limites a serem equacionados e provocações a serem integradas; talvez se possa mesmo olhar a encenação como esse trabalho; o de ultrapassar constantemente ideias através da manifestação directa da sua experiência no palco.

Nesta busca, que como diz Artaud se pode tornar anárquica, sendo que a sua apresentação final a contextualiza sempre num sentido final, tal como uma colagem bidimensional, há que esquecer maneiras e fórmulas previamente aprendidas, há que descobrir em cada momento uma nova verdade que se justifique nesse argumento.

Happenings invite us to cast aside for a moment these proper manners and partake wholly in the real nature of the art and (one hopes) life. Thus a Happening is rough and sudden and often feels “dirty”. Dirt, we might begin to realize, is also organic and fertile, and everything, including the visitors, can grow a little in such circumstances. (Kaprow 1993: 18)

Tal como a referência ao “não-artista”, o conceito de “sujo” vem mais uma vez opor-se a uma arte estagnada, mercantilista, que não ascende a uma verdade mas apenas ao aspecto exterior. Por isso Kaprow alerta para a conotação com o orgânico, com a possibilidade de crescimento verdadeiro, lento e pleno de estranheza, como na natureza, tal como o espectáculo autêntico da vida de Artaud.

Para Ernesto de Sousa, Robert Filliou inscreve-se nesta linha da pós-modernidade. Sendo um dos grandes promotores de que a arte pode e deve ser feita por todos, fornece aos compradores dos seus objectos as instruções necessárias para os fabricar, envolvendo definitivamente a sorte, o acaso e a despromoção da habilidade.

Nesta postura de absoluta reinvenção para uma nova modernidade e prestando verdadeira reverência ao sentido de (re)começar, Ernesto, tal como em Filliou, reconhece as forças do novo empreendimento artístico em alguns artistas do nosso país.

Filliou demonstra que o estudo está por começar (isto é, por criar) ...e que exercer o génio é precisamente *começar*. Demonstração que teria entusiasmado o nosso Almada Negreiros, o qual vindo de quadrantes tão diversos tinha chegado a idêntica conclusão: o importante é começar. O resto é aperfeiçoar o já inventado, é já viver do passado, é morrer...Só a morte é “bem feita”. Viver é exaltarmo-nos no domínio do “mal feito”. (Sousa 1998: 40)

Esta vontade de começar é de facto um grande indicativo da disponibilidade de equacionar toda uma realidade por parte destes autores. Para sentir necessidade de começar há que pôr em causa todas as premissas anteriores pelas quais se construiu um presente que dará contudo lugar a um futuro. Também Artaud vê no recomeçar um novo sentido para uma actividade que assim se reconhece em formas diferentes.

Uma das causas desta atmosfera asfixiante em que vivemos...é o respeito que mantemos por tudo o que já foi escrito, formulado ou pintado outrora, tudo a que já foi dada forma, como se todos os meios de expressão não tivessem acabado por se esgotar, não tivessem atingido um ponto em que as coisas têm de estoirar para podermos recomeçar e principiar de novo. (Artaud 1993: 81)

No espírito deste recomeço há uma premissa, que esteve aliás subjacente ao entendimento da arte durante muitos séculos e cuja revogação é das mais difíceis de aceitar num primeiro momento, que é a da produção do “belo”. E o belo associa-se naturalmente ao bom, por sua vez dependente de uma exequibilidade técnica mensurável. Esta capacidade de avaliação permitia distinguir o “bem-feito”, mais uma vez transportando segurança e dirigindo ao público critérios de valor.

Quando a validação é feita numa esfera pessoal e mutável, procedente de uma experiência única onde o responsável é tanto o orchestrador como o espectador, procurar atingir o “bom”, é um contra-senso da liberdade sugerida. Por isso os artistas/criadores que vêm o seu trabalho sobre o prisma do desafio e da proposta, muito mais que do ponto de vista do controlo, consagram para os seus objectos o estado “mal feito”, valência transformada em positiva e valorativa para um objecto que não procura um estatuto de admiração mas de comunicação, de obra de arte a signo.

“Sou um especialista do mal-feito”, com esta dialéctica declaração consagra Robert Filliou toda uma procura apaixonada e coerente de soluções de vanguarda para a comunicação visual, excedendo as categorias tradicionais das artes plásticas (escultura, pintura, desenho...) e procurando constituir uma resposta precisa e eficiente a profundas necessidades do nosso tempo. (Sousa 1998: 39)

A ideia do “mal-feito” é de facto a voz da revolta contra uma arte de padrões institucionais apoiados num gosto predominante, construído sobre critérios de execução tecnicista. O valor que se passa a dar à experimentação advoga para a obra características completamente opostas àquelas que se conseguem pela perpetuação de modos de fazer.

Ernesto de Sousa, que é um admirador das posições ideológicas de Robert Filliou, relaciona este modo de entender as obras com uma pesquisa perfeitamente integrada num novo tempo, onde a verdadeira vanguarda, de contornos renovadores pode ganhar espaço e sobretudo liberdade de actuação.

Quanto à actuação do artista, quando não lhe é imposto que o seu trabalho se encontre no interior de parâmetros precedentes de uma tradição, ou simplesmente de um modo de fazer ainda que ligeiramente renovado, a verdadeira experimentação pode acontecer.

E se de repente o “artista” procura o “mal-feito”, ou melhor, deixa de procurar o “bem feito” em reacção a uma arte desvirtuada, até onde ele ainda é um “artista”, cuja nomeação está tanto para a arte como possivelmente a técnica está para um certo tipo de belo?

A busca do novo artista está por isso ligada a uma vontade de renovação da condição da arte e da forma como ela é vista na sociedade: “The world is full of artistic artists, some of them quite good. But there are very few experimenters. The leading vanguard styles of today are engaged in something else.” (Kaprow 1993: 66)

Allan Kaprow negociou para o seu projecto artístico esta liberdade, não só no que diz respeito à forma e aos materiais, como ao próprio entendimento das suas acções. Esta pesquisa, e sobretudo a autonomia presente em todas as fases do trabalho, visto como processo em curso, faz surgir mais fortemente a componente do risco que na perspectiva do experimentalismo é enquadrado como fonte de oportunidades e um factor instrumental no desenvolvimento do trabalho. A sorte, deixa de ser factor a contornar ou aproveitar através do trabalho, e no caso do teatro da prática, passa a ser em si possibilidade de actuação, jogo que se deixa jogar, onde o valor da espontaneidade supera a qualificação estrita do resultado.

Indeed, the involvement in chance, which is the third and most problematical quality found in Happenings, rarely occurs in the conventional theater. When it does, it is usually a marginal benefit of interpretation. In the present work, chance (in conjunction with improvisation) is a deliberately employed mode of operating that penetrates the whole composition and its character. It is the vehicle of the spontaneous. Chance then, rather than spontaneity, is a key term, for it implies risk and fear (thus reestablishing that fine nervousness so pleasant when something is about to occur). (Kaprow: 1993: 19)

Esta noção de risco e tensão está para Kaprow associada ao restabelecimento de uma vibração entre o nervoso e o encantamento perante uma situação desconhecida, que é vital para uma verdadeira acção da arte sobre a vida e se anula numa experiência presa às expectativas.

Neste sentido e na vontade de restituir uma verdade emocional e uma perda de controlo responsável pelo desmontar de comportamentos artificiais, Artaud já proclamava este necessário restabelecimento: “Antes de mais nada, necessitamos de viver, necessitamos de acreditar no que nos faz viver e em que algo nos faz viver...”(Artaud 2006: 11)

O teatro contemporâneo é um teatro decadente porque perdeu, por um lado, o sentido do sério e, por outro, o do riso; porque abdicou da gravidade, e de efeitos que são imediatos e dolorosos, numa palavra, porque abdicou do Perigo. (Artaud 2006: 47)

Parece-me que a melhor maneira de efectivar esta ideia de perigo, no palco, é através do imprevisto de carácter objectivo, o imprevisto, não nas situações mas nas coisas... (Artaud 2006: 48)

A mudança do carácter de valor das acções e dos objectos é fruto da grande mudança de paradigma trazida pela arte conceptual, onde a ideia e a sua descodificação

transcende a qualidade objectual daquilo que a manifesta, “coisa mental” como apelida Ernesto de Sousa:

Os objectivos de Filliou, como objectos, são mal feitos, mas são bem pensados e por isso mesmo: são projectos criadores. Aqui a arte é, verdadeiramente e como queria o Homem da Renascença, *coisa mental*. Nestas linhas gerais temos, portanto, um apelo constante à criatividade (genial) e a uma pedagogia activa: é aí que se inscreve a sua defesa do “mal feito”. Robert Filliou tem realizado numerosas demonstrações *mal feitas* desta ideia. (Sousa 1998: 40)

A crescente conceptualização da arte, ligada curiosamente à Renascença por Ernesto, no sentido em que concretiza a força máxima do raciocínio, perspicácia e argúcia do espírito humano sobre os sentidos, conduz a um certo descrédito da matéria e a uma consequente desmaterialização da obra de arte e da expressão plástica por inerência.

O que este teatro nos torna palpável e capta em signos concretos, diz muito menos respeito à sensibilidade do que à inteligência. E é por vias intelectuais que nos conduz à reconquista dos signos do que é. (Artaud 1993: 70)

Se a matéria apenas tem valor enquanto ponto de decodificação, meio de leitura, é então por meios intelectuais que a experiência se revela, o que não quer dizer que a substância física seja menos importante ou que possa ser de alguma forma subestimada.

A desmaterialização do objecto de arte não busca a sua não concretização, mas o seu reconhecimento como uma metáfora visual, um signo em mudança e descoberta, em exploração, dirigido eficazmente a uma sociedade também ela em mudança.

Este é o ponto onde esta caracterização se aproxima mais do que poderia ser um novo entendimento da produção cenográfica como construções de metáforas de sentidos e não de realidades.

Para Ernesto de Sousa este é claramente um parâmetro de trabalho para o novo escultor, cujas premissas conceptuais e performativas de trabalho constroem pontes com as obras que compuseram a Alternativa Zero. A aproximação que Ernesto faz das figuras internacionais é notória, assim como as demais referências a artistas que olha como parceiros de uma mudança que por um lado o envolve e por outro suporta o seu percurso teórico, como o caso de Bachelard ou Ben Vautier.

Escultor. Escultura de arte-total: *pega em qualquer coisa*, diz o Ben Vautier. Essa escultura pode ser materialmente nada, mas corresponde-lhe sempre uma imagem

mental: todo o mundo à volta mudou. (“A cada imagem nova, um mundo novo”, já explicara o Bachelard.) (Sousa 1998: 36)

Esta é uma demanda que confere poder a uma simples imagem para mudar o mundo, poder que nasce do facto de à mais singela e perene materialização poder ser atribuída uma ideia, uma leitura, um olhar que a transcende, como pode acontecer no mais valioso objecto (segundo critérios de valor mais consumistas).

When someone anonymous called our attention recently to his or her slight transformation of a tenement stair-way, and someone else directed us to examine an unaltered part of New York’s Park Avenue, these were art, too. Whoever the persons were, they got the message to us (artists). We did the rest in our heads. (Kaprow 1993: 104)

Assim, a arte não depende daquilo com que é feita, mas daquilo que faz. E este pressuposto é de tal forma importante para figuras como Ernesto e Kaprow, que este coloca mesmo a possibilidade da existência e denominação “arte”, depender do que provoca, e se nada provocar (o que acontece dentro da nossa cabeça) não é.

Whether it is art depends on how deeply involved we become with elements of the whole and how fresh these elements are (as though they were “natural”, like the sudden fluttering by of the butterfly) when they occur next to one another. (Kaprow 1993: 11)

É a justaposição de fenómenos de várias ordens que coordena a experiência, a qual para se autonomizar da vida requer uma baliza de espaço e de tempo. O que lá acontecer faz parte da proposta do criador do momento e não da “coisa”.

O nexó entre esta enorme ordem de estímulos cabe ao criador num primeiro momento e ao espectador num segundo. A mediação entre estes dois momentos é feita pela materialização da proposta e nela se descortina o envolvimento intelectual que já Artaud pressupunha no seu teatro extremamente físico: “...é a admirável intelectualidade que se pressente a crepitar por toda a parte na teia apertada e subtil dos gestos, nas modulações infinitamente variadas da voz, nesta chuva sonora que ressoa como se proveniente duma imensa floresta... (Artaud 1993: 63)

Por isto não se deve intuir que qualquer formulação, ainda que pobre para os sentidos, produza efeito intelectual. É necessário antes despoletá-los e cortejá-los, sem que isso seja visto como uma substituição de uma problematização mais cerebral.

Esta linguagem criada para os sentidos deve, desde início, cuidar de os satisfazer. Tal não impede que desenvolva, mais tarde, um completo efeito intelectual, em todos os planos possíveis e em todas as direcções. (Artaud 1993: 43)

E se esta postura revolucionou completamente aquilo que se pede ao artista, e por isso a vontade de renomear essa função, o que terá feito à forma como os restantes universos plásticos se relacionam com quem os vê, tal como a criação cenográfica?

Será assim tão claro para todos os que olham uma construção cenográfica, que qualquer informação que esta dê, é o princípio de um jogo mais lato, onde cada um deixará fluir as leituras na sua cabeça, acrescentando o momento em diversas direcções e não apenas na identificação de um espaço geográfico da acção.

Nos novos “artistas”, cresce a par do sentimento de mudança uma preocupação pedagógica muito forte relativamente ao lado social da arte. Kaprow é claríssimo: “The artist’s role is not merely to make performances. It is to guide agents and the public to their appropriate use. (Kaprow 1993: 180)

Também Ernesto de Sousa olha a vanguarda como uma condição renovadora da sociedade. As acções artísticas, utilizadas como forma de exercer um manifesto pedagógico, no sentido de instaurar uma reestruturação das relações que o homem tem com o mundo e com os seus estímulos, para o voltar a fazer em relação a si mesmo.

Ao não aceitar as relações culturalizadas e mortas do sistema, a vanguarda estética opõe-lhe um certo número de operações e paradigmas recriadores do estar-no-mundo, um novo vocabulário, uma nova pedagogia. (Sousa 1998: 60)

Artaud também se inclui nesta lista de pensadores para os quais a cultura não responde unicamente à necessidade de ócio mas a uma reformulação dos padrões sociais; uma cultura qual forma de estar no mundo que se traduz nas diversas acções duma pesquisa múltipla e sempre renovada, que integra o teatro e todas as formas que dele evoluírem.

A criação estética na forma de acções, vistas como recurso de aprendizagem é comum a estes três autores, percebendo-se claramente a influência que os Happenings de Kaprow tiveram em Ernesto de Sousa.

Temos de insistir numa ideia de cultura-em-acção, cultura a desenvolver-se dentro de nós como um novo órgão, uma espécie de segundo hálito, e na de civilização como uma cultura aplicada, a controlar até as nossas acções mais subtis, uma presença de espírito. (Artaud 1993: 12)

Outro é o que designaríamos por nova intenção pedagógica: ensinar e aprender em total espontaneidade, ensinar e aprender como criação estética. É exactamente o que resumiu no magnífico livro colectivo. “Ensinar e Aprender com as Artes da Acção...*Happenings*, Jogos, Charadas, Entertentimento e Outras Partidas”. (Sousa 1998: 40)

Justificado por esta lógica, Kaprow defende que os “artistas”, entendidos como promotores de dinâmicas que afectam ou deveriam afectar a promoção de valores, teriam o papel de dirigir as suas actividades para uma vontade de intervenção em vez de uma procura de admiração que se revela superficial e inconsequente.

Only when active artists willingly cease to be artists can they convert their abilities, like dollars into yen, into something the world can spend: play. Play as currency. We can best learn to play by example, and un-artists can provide it. In their new job as educators, they need simply play as they once did under the banner of art, but among those who do not care about that. (Kaprow 1993: 125)

O valor do jogo é um dos critérios mais relevantes da sua abordagem teórica, legitimando a acção artística como um dádiva para uma sociedade onde o jogo desinteressado se perde; e aqui a palavra original tem um peso duplo, *play*, e onde o artista como educador pode fazer reencontrá-la com esse espírito.

When you collaborate in scholarly, socio-political, and educational work; and when you direct your performance to some definite utility- this can be basic research. (Kaprow 1993: 108)

Para estes autores o trabalho do artista enraizado directamente na pesquisa, selecção e exposição de relações, ideias e jogos entre elas, pode servir uma sociedade que tem vindo tendencialmente a restringir o sentido das coisas.

Se decidirmos atribuir à arte nenhum outro valor além do de diversão e lenitivo e a reduzirmos a um uso puramente formal das formas...tal facto não prejudica de modo algum o profundo valor expressivo da arte; a grave maleita espiritual do Ocidente que é o local por excelência onde se confundiu arte com esteticismo, é pensarmos que a pintura teria apenas como função ser pintura, que a dança teria de ser apenas plástica, como que numa tentativa para castrar as formas de arte, para romper os laços com qualquer atitude mística que essas formas pudessem adquirir em confronto com o absoluto. (Artaud 1993: 76)

O pensamento de que um determinado objecto não é um fim e muito menos a formalização fechada de uma ideia, passa pela ideia da obra aberta, e essa ideia está

ligada ao reconhecimento do indivíduo como um sujeito em mudança e a uma sociedade como um grupo em transformação, tal como defende Ernesto de Sousa.

Já vimos que todo o objecto tende a ser fascinante. Isso é especialmente evidente (e a graus muito diversos) tratando-se de objectos estéticos...Mas os mais vulgares objectos-para-consumo, como os gadgets, tendem ao mesmo...No termo desta evolução, já depois dos primeiros esclarecimentos da vanguarda, surge a necessidade e a teoria da obra aberta (Sousa 1998: 113)

Desta nova postura, a leitura de uma obra entendida enquanto projecto como no caso cenográfico, não é sobre um objecto solitário que constitua o fim de um caminho, mas sobre um processo, uma construção mental, mostrada fisicamente através de objectos, mas que se apresentam como o princípio de muitos trilhos a construir sobre eles.

A busca destes gestos é então o trabalho artístico, ou parte dele, o resgatar de associações como forma de conceber e enquadrar a criação processual.

Dentro do mesmo ponto de vista, alargado à criação cenográfica, nasce a possibilidade de enquadrar toda a frescura de propostas que enriqueçam a dinâmica visual do acontecimento.

Desenvolve-se por isso um pensamento ao nível dos sistemas de expressão que não são mais que colónias de estímulos alimentados por factores provenientes da existência quotidiana, já não entendidos como oposição e separados do meio artístico. Por isto, os factores diversos criados pela mecânica da sociedade em mutação já não ficam na margem das acções criativas por se considerarem predominantemente não artísticos, são incorporados como potenciais formas de expressão.

In this respect, the technological pursuits of today's nonartists and un-artists will multiply as industry, government, and education provide their resources. "Systems" technology involving the interfacing of personal and group experiences, instead of "product" technology, will dominate the trend. (Kaprow 1993: 106)

Chamando a atenção para outras valências do objecto e da sua criação, completamente antagónicas daquilo que já foi legitimado, como a leitura do "mal-feito", pode-se configurar um novo entendimento da criação e da sua relação com a execução.

A execução não é mais um meio para a criação de um objecto final, detentor do poder e valor da acção, mas o processo de procura, registo e investigação torna-se o verdadeiro objectivo de qualquer proposta artística.

A ênfase passa a estar no processo, no modo de contar, na construção concreta durante a acção, na possibilidade de construção em cada um de nós de uma leitura, para que aquilo que é mostrado esteja em permanente actualização; seja dominante como referência e não como referencial.

Há que entender esta problemática no centro de um profundo questionamento e desejo de renovação que se vivia no âmago das artes plásticas. No auge do expressionismo abstracto que parecia trazer um ponto final na renovação do objecto encerrado sobre os seus próprios limites, ainda que Jackson Pollock tenha quebrado as fronteiras da velha tela e levado a pintura para o local mais longe dela própria, acabou por prenunciar o estilhaçar do objecto.

A arte estava assim balizada pela carga mítica do gesto pictórico, e ele era a medida da autenticidade da experiência artística.

A frescura emergiu da recolocação da ênfase fora da estética do objecto artístico, em direcção às categorias da vida quotidiana e da acção diária. Esta possibilidade só surge quando as investigações sobre percepção formularam a ideia de enquadramento referido anteriormente, pois o gesto diário passa a ver-se inserido num contexto que lhe permite destacar-se enquanto forma artística, ainda que se mantenha igual. Toda a acção passa a ser inquietação e interrogação...

Performance would be conceived as inquiry. It would reflect the word's everyday meaning of performing a job or service and would relieve the artist of inspirational metaphors, such as creativity, that are tacitly associated with making art, and therefore theater art. (Kaprow 1993: 177)

Não é por acaso que Kaprow toma a liberdade de se referir concretamente ao teatro, aliás das poucas vezes que o faz, quando valida a acção do criador enquanto forma de pesquisa, de interrogação, de inquérito. De uma forma ou outra esta ideia de interrogação sobre nós próprios sempre esteve presente desde a fundação desta expressão em particular, daí o terreno fértil que oferece às criações interdisciplinares.

No âmago da exposição Alternativa Zero, reflexo aliás de todas as vozes sintomáticas dos anos sessenta que a antecederam, está marcadamente presente o questionamento, de medida a objectivo, como processo ou vocação. José Luís Porfírio escreveu:

Para além das 59 peças, ou trabalhos, ou intervenções, mais dos 36 nomes, de artistas, operadores, "designers", etc. que a compõem, esta exposição pretende

aparecer como uma interrogação que intervém...pretende ser, toda ela, um acontecimento, ou um tecido de acontecimentos por ventura contraditórios, de objectos: pobres e ricos, visuais e mentais, de meios de comunicação. Vai durar um mês, um mês a propor problemas, a provocar, a divertir certamente, com o sentido da festa e da cumplicidade próprios do seu organizador principal, José Ernesto de Sousa.
(Porfírio 1997: 227)

Entre a diversão e a provocação, questões próprias da interrogação, também na Alternativa Zero o objecto multiplica-se e transforma-se, a sua materialidade deixou de ser pobre ou rica, nem adequada nem extraordinária, cresce para além dela própria, negociando posições, contradições e interpretações.

Vemos por isso latente uma dificuldade singular de definição do que é mostrado, de até onde é que vai, do coincidente que estas propostas se tornam, e de como transformadoras podem ser as experiências que criam.

A obra de arte como processo e relativa a sociedades em processo revela-se como um tubo de ensaio entre a arte e a vida e até entre a arte e a ciência, dadas as familiaridades que podemos encontrar entre as premissas desta renovada actividade estética e a consagrada actividade científica.

The intent of this shift is not to do away with feeling or even inspiration – these belong to scholars and scientists as well as to artists. It is to identify the inquisitive and procedural approach of researchers to their work so that the artist adopting it would be free to feel without being beholden to the look and feeling of prior art. But most of all, the artist as researcher can begin to consider and act upon substantive questions about consciousness, communication, and culture without giving up membership in the profession of art. (Kaprow 1993: 177)

A importância processual das propostas artísticas leva a um cuidado fulcral com o seu arquivo, a sua teorização, a sua construção por etapas, o registo de ideias e questões que fazem parte de uma proposta intelectual, um objectivo conceptual por detrás da evidência material.

When you attempt to interact with animal and plant life, and with wind and stones, you may also be a naturalist or highway engineer, but you and the elements are performers - and this can be basic research. (Kaprow 1993: 177)

A investigação dos elementos como um acto performativo é uma clara consequência das contaminações crescentes, mas a ideia de que interagir com o mundo é uma forma de investigação, assumption há muito válida na área da ciência é refrescante no meio artístico.

É desta forma que a proposta artística se aproxima da científica, na exigente categorização das pesquisas, das vontades e das lógicas da produção. Existe um trabalho profundo destes artistas relacionado com a investigação de novos conceitos e questionamento de limites.

A importância teórica dos seus percursos une-os numa consciência do acto de escrever como a consolidação de um pensamento, um repto silencioso que ecoa longe para que a arte se transformasse, se revelasse no mais profundo sentido.

Este trabalho teórico, tanto quanto as experiências práticas a que se dedicaram, se não mais, foi fundamental para construir um novo entendimento do poder visual e sensorial das nossas experiências. Ele libertou formas de pensar que se traduzem sempre em diferentes formas de fazer, indo até onde os textos vão.

Perante toda esta relação com uma vivência efectiva, um dos grandes bastiões que cai por terra, da arte em geral e do teatro em particular é a questão da ilusão como ponto de partida da relação com as entidades reais: “E o público acreditará nos sonhos do teatro, desde que os tome como verdadeiros sonhos e não como uma cópia servil da realidade...” (Artaud 1993: 95)

A passagem da procura da ilusão à construção de uma metáfora visual resultante de um projecto de intenções é entendida por Artaud, muito antes do conceptualismo, como o caminho para a renovação do teatro indo ao encontro de um gesto verdadeiro e interior.

O teatro não poderá voltar a ser ele próprio, quer dizer, constituir um meio de ilusão verdadeira, a menos que proporcione ao espectador como que precipitados verídicos de sonhos, em que o seu apreço pelo crime, as suas obsessões eróticas, a sua selvajaria, as suas quimeras, o seu sentido utópico da vida e das coisas, o seu canibalismo até, transbordem, num plano que não é suposto nem ilusório, mas interior. (Artaud 1993: 102)

Para a conquista da interioridade é necessária uma envolvimento plena de todos os componentes; o público sendo um deles, que deixa de ser entendido como exterior e passa a ser reconhecido como parte do ambiente, como entidade gémea da apresentação, passando inclusivamente da denominação de espectador (versus actor), para uma única designação conjunta, a de actantes.

Finally, besides the structure of the room, there is one other important physical component of the art environment: the spectator(s). Their particular shape, color, number, proximity to the painting(s) or sculpture(s), and relation to each other when there is more than one person will markedly affect the appearance and “feel” of the work(s) in question...like anything else in a room of artworks, are additional

elements within the field of anyone's vision...the movements and responses of the spectator(s) are subject to the shape and scale of that gallery. (Kaprow 1993: 93)

Dentro do pensamento do filósofo John Dewey, fonte de Kaprow, matérias como inteligência e valores eram sistemas de adaptação das necessidades humanas às circunstâncias sociais, inseridas em situações particulares da vida diária. Daí que o olhar construído pelo público seja fundamental e decisivo na própria apresentação.

O espectador não é externo ao fenómeno, mas co-responsável; é ele que constrói o grau de estranheza e oposição em relação à vivência diária, que confere a posição de espectáculo, e é ele que em último grau define o que aconteceu, ou o que não aconteceu. Inclusivamente, as categorias mente e corpo, conhecimento e experiência, sujeito e objecto, estão para ele, permanentemente relacionadas.

Este tipo de espectáculo que pretende usar a vida como energia motriz e se faz para a vida, leva a que a acção exija do espectador um envolvimento mais profundo; perde o seu lugar passivo e passa a fazer parte da construção da experiência, tal como os *Happenings* reivindicam.

In the present exhibition we do not come to look at things. We simply enter, are surrounded, and become part of what surrounds us, passively or actively according to our talents for "engagement", in much the same way that we have moved out of the totality of the street or our home where we also played a part. We ourselves are shapes (though we are not often conscious of this fact). We have differently colored clothing; can move, feel, speak, and observe others variously; and will constantly change the "meaning" of the work by so doing. (Kaprow: 1993: 11)

A separação entre espectador e espectáculo é assim posta em causa de forma cortante, ela não se transforma em algo proposto pelo espectáculo, ou imposto por ele, ela simplesmente não tem lugar para existir. O espaço é claramente um reflexo desta posição.

Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de local único, sem separações nem barreiras de nenhuma espécie e que se tornará precisamente o teatro da acção. Será restabelecida uma comunicação directa entre o espectador e o espectáculo, entre o actor e o espectador, pelo facto de o espectador, colocado no meio da acção, ser por ela envolvido e trabalhado. O seu envolvimento resulta da própria configuração da sala. (Artaud 1993: 107)

E mais uma vez todos estes predicados podem ser encontrados entre os escritos de Ernesto de Sousa: "Eliminação da distância entre o criador do espectáculo e o

espectador. Estudo e aplicação de diversas técnicas de intimidade e participação. (Sousa 1998: 61)

A ideia de interferência de um público/participante, até mesmo ao nível visual, numa experiência teatral, vai fazer crescer os limites do campo problemático da cenografia. Até onde irá o “cenário” e quais serão os limites de intervenção do “cenógrafo”?

Passará então a poder fazer parte da “construção cenográfica” a forma como os espectadores entram na sala, aquilo que carregam na mão ou certo som associado ao toque de um material que está no chão, tudo é desenhado em função da qualidade ambiental do espaço, também ele total.

Ainda que Kaprow tenha aprofundado este tema ao longo da sua carreira, desde as suas primeiras propostas concretas percebe-se a construção sobre estas premissas, tal como o espectáculo total de Artaud. A acção artística seja plástica ou performativa, limites que se misturam, será então uma acção colectiva, servindo não o indivíduo, mas uma sociedade, através de uma arte de acção.

Creio que nos fartámos desta noção de obra-prima reservada a uma pretensa elite e que não é compreendida pelo público em geral... (Artaud 2006: 81)

Tudo o que é acção é crueldade. E é baseado nesta ideia duma acção extrema, levada além de todos os limites, que o teatro tem de ser reconstruído. (Artaud 2006: 94)

Assim, interessa mais o significado da experiência conjunta que suscita, que a “coisa mostrada” em si. A arte é a experiência, desenraizada da vida exterior e da experiência comum, mas construída a partir dela, para fazer crescer, para pensar em conjunto, para partilhar caminhos e lógicas de descoberta, mas sobretudo para nos envolver a todos.

The most important short-range prediction that can be made has been implied over and over again in the foregoing; that the actual, probably global, environment will engage us in an increasingly participational way. (Kaprow 1993: 108)

E se nada mais acrescentasse uma experiência de algo dissonante, nem abordagens intelectuais, nem valores interiores, é a ideia de colectivo que emana da partilha da arte enquanto acontecimento. A sua importância é fulcral para Kaprow e comprovada por Ernesto quando documentou um evento em que esteve envolvido:

De repente, o não conferencista com uma notável habilidade descia do plinto e... ..e desaparecia. O que acontecera? Nada, praticamente. Agora é que se ia passar algo de importante. As pessoas, já não muito surpreendidas (...fora um *happening*, um acontecimento, um mini-acontecimento, uma situação, nomes e classificações não faltam para estes espectadores-participantes altamente informados) eram tomados de bom humor, sorriam, olhavam umas para as outras, trocavam comentários. Centenas de indivíduos alheios uns aos outros, que, momentos antes, apenas se olhavam, e pouco, sentiam-se agora de repente, uns-com-os-outros. Estavam ali, em comum...(Sousa 1998: 55)

A vanguarda não é individualista e a ideia de colectivo exige um meio social cúmplice para se desenvolver.

A forte relação de Ernesto com o espectáculo e com o cinema fazem com que as suas propostas se projectem muito na ideia de experiência, misturando artistas, pensamentos e formas de expressão, desde a música ao movimento, cujo culminar se desenha na noção de “festa”.

Trata-se de um acto de grande higiene espiritual, a criação prática de uma zona de convívio em face da Obra-de-Arte, negando-lhe o carácter monumental e transcendente. É o primeiro acto de um ritual de convívio e autêntica festa que conheceria e ainda conhece hoje profundos e contraditórios desenvolvimentos. (Sousa 1998: 28)

É de uma utopia colectiva de encontro que nasce a festa, como espaço de reunião, como mote para a concentração de energias, como base de um trabalho sério que recupera as instâncias mais primordiais do homem.

Uma exposição pode ser uma festa, um espectáculo de teatro também. É na confraternização que nascem as trocas, das trocas nascem as ideias, e delas pode nascer um novo mundo. Eduardo Prado-Coelho escreve: “Alternativa Zero abre para Belém uma resposta fundamental: a de aproveitarmos este espaço que é o que temos à mão no possível, e fazemos dele lugar de intervenção, cultura outra, festa sempre. Se isto não é irrealizável, trata-se agora de o começar a provar.”

Mais uma vez os ecos do pensamento destes autores encontram-se, e Kaprow também viu na sociabilização, e sobretudo na diversão, um processo de descoberta e uma potencialidade para desenvolver um meio cúmplice à experimentação.

Agencies for the spread of information via the mass media and for the instigation of social activities will become the new channels of insight and communication, not substituting for the classic “art experience” (however many things that may have been) but offering former artists compelling ways of participating in structured processes that can reveal new values, including the value of fun. (Kaprow 1993: 106)

Este estado de sociabilização activa e capaz de criar grupos de artistas e pensadores envolvidos na criação de novos padrões foi extremamente importante no panorama português, na caracterização de uma vanguarda própria e no despoletar de uma série de eventos dos quais a Alternativa Zero é já consequência: “Este carácter de criação colectiva e permanente de festa, foi também o objectivo do “Aniversário da Arte” realizado em 1973 em Aix-de-Chapelle, e secundado por nós a 17 de Janeiro de 1974 em Coimbra¹⁴⁶. (Sousa 1998: 40)

Ritualmente. É uma palavra a fixar. Estamos no centro da vanguarda artística contemporânea, e perante uma das suas preocupações mais nobres: criar novos ritos, de convívio, de festa, de FESTA, de FESTA. Nesta sociedade que perdeu, e ainda vai perdendo mais à medida que dessacraliza, todos os seus ritos antigos, toda a capacidade de estar-em-festa. (Sousa 1998: 40)

A reinvenção de novos rituais que validem novas posições face a um tempo diferente e com necessidades muitas vezes antagónicas, acompanha esta noção de festa. É preciso criar rituais sociais que validem e de certa forma enalteçam as novas estratégias de relação entre a “arte”, os “artistas” e a sociedade.

Artaud também reconhecia no teatro que defendia esta instância de ritual, que acaba por dotar as acções de uma magia enraizada no momento e que o catapulta para uma dimensão mais universal: “O que importa é que, por meios seguros, a sensibilidade seja posta num estado de percepção mais profunda e mais aguda, eis o objectivo da magia e dos ritos, de que o teatro é apenas um reflexo.” (Artaud 2006: 102)

A assumpção de que se trata de um ritual é um meio para o espectador procurar uma veracidade para lá da emoção superficial e imediata. É uma porta de contacto com uma dimensão entre o real e o imaginário que se descola da segurança do comportamento reconhecido e associado instantaneamente a um contexto real. De certa forma é o começar de novo, como se estivéssemos perante algo completamente diferente mas profundamente ligado a nós.

E é, em última análise, esta sensação duma Vida superior e preestabelecida que mais nos impressiona neste espectáculo que se parece de tal forma a um rito que alguém pudesse profanar. Tem a solenidade dum rito sagrado... (Artaud 2006: 65)

Há nelas, em certa medida, o carácter de cerimonial dum rito religioso, pelo facto de desarraigarem do espírito do espectador toda e qualquer ideia de imitações pretensas ou baratas da realidade. (Artaud 2006: 67)

¹⁴⁶ Curiosamente numa carta a Ernesto, Filliou observa que esta festa em Coimbra foi a prova que um “25 de Abril” tinha que estar perto.

Esta relação da vanguarda com algo cerimonial, acentua a sua condição de mudança, porque se por um lado os ritos servem para perdurar crenças, estes são naturalmente alterados e modificados com os tempos, para continuar a fazer o mesmo, a ser representativos de algo para uma comunidade num tempo.

È portanto bastante válida a preocupação de Artaud, no que diz respeito à necessidade de perseguição da eficácia da poesia porque, “tal como se esgota a eficiência das máscaras nas práticas de magia de certas tribos e estas máscaras para mais nada servem depois senão para os museus, também a eficiência poética dum texto se esgota; todavia a poesia e a eficiência do teatro são as que menos rapidamente se esgotam, pois tornam possível a acção de tudo o que é gesticulado e dito e que nunca se efectua duas vezes da mesma maneira. (Artaud 2006: 86)

Podemos pensar na vanguarda combativa de Ernesto e Kaprow como ecos da procura sistemática de Artaud por uma verdadeira eficácia da poesia. A poesia uma vez reconhecida, sentida, e instalada é agente transformador do mundo.

Não sou daqueles que crêem que a civilização terá de mudar para que o teatro mude; mas creio, de facto, que o teatro, utilizado num sentido o mais elevado e complexo possível tem poder para influenciar o aspecto e a formação das coisas... (Artaud 2006: 86)

E é desta forma que o teatro, tal como as artes plásticas para Ernesto, devem ser co-responsáveis por uma nova sociedade. Uma utopia partilhada por Kaprow e bem patente no contexto Português da Exposição de 77, sobre a qual Rocha de Sousa escreve: “...um lugar raro no momento político português: porque levanta as interrogações atrás apontadas, porque reanima uma actividade cultural em perigosa recessão, porque desperta a controvérsia e estimula um ver crítico, porque aponta às forças governamentais o espectáculo da criatividade...os problemas da criatividade não têm importância menor nas transformações das consciências, na definição de um projecto social, na realização do homem português.” (Sousa 1998: 233)

Quando ao “artista”, visto como um produtor de uma entidade material reconhecia por “arte”, cabe agora, por todos os meios que desejar, instaurar uma verdade poética. A definição de artista torna-se por isso curta, apertada numa designação cuja ênfase está apenas nele. A denominação proposta por uma vanguarda em ascensão impõe uma primeira mudança, não mais *artista* (quem faz), mas um

operador, aquele que gere um sistema de relações do interior de momentos negociados, que juntos produzem uma experiência diferente para todas as partes envolvidas.

Este operador não é um operador qualquer, é um *operador estético*, pois é através deste domínio que ele configura as suas acções.

Mas as possibilidades oferecidas aos operadores são infinitas, e cada um escolhe naturalmente as expressões mais próximas do seu percurso.

Because I have come from painting, my present work is definitely weighted in a visual direction while the sounds and odors are less complex. Any of these aspects of our tastes and experiences may be favored. There is no rule that says all must be equal. Although I expect that in the future a greater equivalence of these different senses will reduce the role that the visual side now plays in my own work, this result is not necessarily desirable for another artist. (Kaprow 1993: 11)

E se Kaprow se reconhece mais numa dimensão pictural, pois é a partir da linguagem da pintura que cresce para uma dinâmica mais global, outros há cuja direcção maioritária se desenvolve por outras expressões, possibilitando assim a uma série de criadores sentirem-se parte de uma família, denominada não mais pelo veículo que escolhem mas pelo projecto de intenções global.

Vemos claramente esta postura na Alternativa Zero, onde para além dos criadores vindos directamente das artes plásticas temos figuras de referência como Jorge Peixinho, responsável pela componente musical que se justapunha a muitas destas actividades.

Para Ernesto, o gesto do “artista” é ser ele próprio, *persona* quase máscara responsável pela gestão de uma série de acções cuja função é fazer-se ouvir, tomar uma posição, negar a adoração do objecto por si só e restituir dessa forma o poder no homem. Reconhece-se esta leitura quando fala de Joseph Beuys¹⁴⁷, cuja pedagogia admire e utiliza, chegando mesmo a falar da figura pública do artista como *clown*.

E não pinta ou esculpe “naturezas mortas”, não senhor. Só a natureza viva lhe interessa. Ele põe bigodes à Arte, à arte-monumento fora da vida e do nosso inteiro direito ao mundo. Mas isto é amor por tudo, e pela arte também. O seu *ready-made* é ele próprio com seus projectos, suas acções com um destino utópico, não-utópico, porque possível: a confiança do homem no homem e no mundo. (Sousa 1998: 36)

Pensar a realização de um acto criativo não como a produção de um objecto, mas como uma estratégia composta de elementos e baseada numa relação com o público, foi

¹⁴⁷ Um operador estético da mesma linha de Kaprow que em vez de designar como *Happenings* alguns dos seus acontecimentos chama-lhes *Accions*.

uma das principais mudanças que a segunda metade do nosso século trouxe, e que na verdade ainda não é totalmente veiculada pelas áreas que a poderiam absorver.

O artista é alguém que está imerso entre diferentes categorias e tem a capacidade de as misturar, subverter, transcendê-las por associação, um alquimista que doseia componentes entre o usual e o desconhecido.

This makes identifying oneself as an artist ironic, an attestation not to talent for a specialized skill, but to a philosophical stance before elusive alternatives of not-quite-art and not-quite-life. *Artist* refers to a person willfully enmeshed in the dilemma of categories who performs as if none of them existed. If there is no clear difference between an Assemblage with sound and a “noise” concert with sights, then there is no clear difference between an artist and a junkyard dealer. (Kaprow 1993: 81-82)

Esta é também uma das grandes questões que Ernesto de Sousa persegue e à qual consagra as suas intervenções no panorama português, das quais a Alternativa Zero se destaca como a apresentação de um novo “artista”, responsável por um novo fulgor artístico. Todas as acções parecem ganhar uma forma de performatividade, fazendo crescer o artista como aquele que apresenta, e não apenas aquele que produz o que se apresenta.

Neste entendimento, o gesto do operador – que de artista passa a designar-se operador estético pela orquestração total de uma experiência no espaço e no tempo – é o início de cada um dos entendimentos pessoais que despoletará, é a fase de arranque do grau individual da experiência de cada um. Assim o gesto do operador é um gesto para o mundo.

Young artists of today need no longer say, “I am a painter” or “a poet” or “a dancer”. They are simply “artists”. All of life will be open to them. They will discover out of ordinary things the meaning of ordinariness. They will not try to make them extraordinary but will only state their real meaning. But out of nothing they will devise the extraordinary and then maybe nothingness as well. People will be delighted or horrified, critics will be confused or amused, but these, I am certain, will be the alchemies of the 1960s. (Kaprow 1993: 9)

Kaprow vai inserir-se nesta nova lógica, não como um inventor de objectos, mas como produtor de decisões que irão agir sobre uma plateia. Ele parte do lugar formal do artista e expande as suas decisões ao espaço e a todas as suas ambivalências, não negando contudo, os objectos como produtores de um sistema de comunicação de valores plásticos.

Nesta alquimia que Kaprow preconizava, o artista põe em jogo o crédito e a consequência do seu trabalho, liberta o objecto e põe em suspenso o seu resultado estético. É uma acção que só pode ser vivida no interior, uma proposta que não funciona numa montra, um jogo que só pode ser jogado. Faz e vê-se (nunca um sem o outro) “operativamente”, termo aliás utilizado na caracterização da Alternativa Zero por Eduardo Prado Coelho, como se as palavras de Kaprow tivesse ouvido, e que provavelmente até leu.

Quer dizer que esta exposição se fundamenta em algumas regras: por um lado, subordina o objecto, o resultado estético pronto-a-consumir, ao processo estético. O que se expõe não é o imaculado produto, mas a persistente produção. E por isso mesmo aquele que se propõe visitar (direi “habitar”?) esta exposição, é implicado no produzir da produção. Esta manifestação cultural não se vê de fora, vê-se de dentro: operatoricamente. É fazer do espaço a casa. Fazer do olhar o encontro. Do encontro o jogo. (Eduardo Prado Coelho in *Perspectiva Alternativa Zero*: 2001: 179)

Ao artista parece ser agora possível expor dúvidas, trabalhar sobre hipóteses, construir caminhos em suspensão que se complementam no olhar do outro, os artistas já não têm repostas e já não as querem ter.

Once, the task of the artist was to make good art; now it is to avoid making art of any kind. Once, the public and critics had to be shown; now they are full of authority and the artists are full of doubts. (Kaprow 1993: 81)

Contemporary artists are not out to supplant recent modern art with a better kind; they wonder what art might be. Art and life are not simply commingled; the identity of each is uncertain. (Kaprow 1993: 82)

Esta dinâmica traduz uma das principais formulações adoptadas pelos Operadores Estéticos que trabalham na Alternativa Zero. Eles são os maestros de construções visuais e experienciais, que expõem sem a procura de uma validação, mas em busca de sugestão. A sua opção de trabalho é uma gigantesca paleta de estímulos, como uma orquestra que se desmultiplica em várias partes, para produzir sentido em conjunto.

Trabalhando cada vez mais com “materiais” não contaminados ideologicamente, ao operador estético moderno se poderá cada vez mais aplicar o paradoxo de Engels referido ao investigador científico: “Qualquer que seja a sua ideologia pessoal, na prática da investigação científica ele será sempre um materialista.” (Sousa 1998: 77)

O “nome”, princípio de nomeação da actividade é por isso significativo, não é apenas um capricho de criador mas sim uma obstinação da criação: “ Eis o nosso tempo: subitamente reconheceu-se o poder das palavras.” (Sousa 1998: 227)

A designação parece portanto ser significativa na forma como se reconhece este interveniente na sociedade, que agora intervém efectivamente, e mais uma vez Ernesto não é o único destes três autores a apadrinhar essa transformação.

An artist obeys certain inherited limits on perception, which govern how reality is acted on and construed. But new names may assist social change. Replacing *artist* with *player*, as if adopting an alias, is a way of altering a fixed identity. And a changed identity is a principle of mobility, of going from one place to another. (Kaprow 1993: 125-126)

Para Artaud, também urge encontrar um novo “artista”, que se reconhece na utilização de uma nova linguagem, e se caracteriza por uma disponibilidade abrangente na nova forma de fazer.

Esta abertura vital traz consigo fragmentações da realidade, e elas mostram-se tão necessárias ao teatro como às artes visuais, e se o teatro deve voltar a resgatar a eficácia da poesia, pode ser na superação do objecto cénico como expressão finita que a nova compreensão da realidade faça brotar uma energia adormecida.

Fragmentar a linguagem para entrar em contacto com a vida é criar ou recriar o teatro. E o essencial não é acreditar que este acto tem de se manter sagrado, isto é, à parte – o essencial é acreditar que não é qualquer um que o pode levar a cabo e que tem que haver uma preparação. Isto leva à rejeição das habituais limitações do homem e do seu poder e amplia até ao infinito as fronteiras da chamada realidade... (Artaud 2006: 17)

Numa época onde a globalização e a velocidade de informação propagam valores de aproximação, mutabilidade, versatilidade e convivência de opostos, o artista não pode ficar preso a um gesto decisivo, a uma visão parcial pois ela já não espelha o mundo onde se insere nem a vida que deve traduzir.

Traditionally, the artist-genius, creator of the masterpiece, was the analogue of God the Father, creator of life. One artist, one original; one God, one existence. But today there are countless artists and reproductions, countless gods and cosmologies. When “the one” is replaced by “the many”, reality may be perceived as a menu of illusions, transformable and replenishable according to need (as the electric light turns night into day). (Kaprow 1993: 145)

A realidade entendida como um somatório de ilusões transformáveis e sobretudo questionáveis é um pressuposto interessante para a relação com o espaço cenográfico.

Se a designada realidade é em si mesmo a experiência pessoal de uma amálgama parcial de estímulos, o cenário não pode ser outra coisa, afastando-se do gesto ilusório perante um referencial que já não existe, mas acercando-se muito mais da autenticidade da vida. É neste afastamento e nesta aproximação que numa semelhança com Artaud, podemos dizer que o teatro tem tudo a ganhar...

É neste espectáculo duma tentação, em que a vida tem tudo a perder e o espírito a ganhar, que o teatro terá de recuperar o seu verdadeiro significado. (Artaud 1993: 96)

Considerar o teatro uma função psicológica ou moral de segunda mão, e crer que os próprios sonhos apenas são também uma função de substituição é diminuir o alcance poético profundo tanto dos sonhos como do teatro. (Artaud 2006: 103)

E se há algo que não se pode pedir à criação cenográfica, ou a outro nome que possa ter, é que esta contribua para diminuir o alcance poético do teatro.

A nova abordagem irá surgir das analogias possíveis entre a arte e as experiências não-artísticas que sempre produziram em nós tão fortes sensações. Kaprow diz que o reconhecimento da arte se faz a partir da intensidade com que nos envolvemos com os elementos que compõem um dado momento. Depende do quanto surpreendente se torna para nós esse conjunto de estímulos em sintonia, ainda que sobre algo “natural”, como a agitação do bater das asas de uma borboleta.

Artaud, Kaprow e Ernesto ligam-se por uma crença profunda nos mecanismos artísticos e pela importância da liberdade do homem neles...

The artist, the spectator, and the outer world are much too interchangeably involved here. (And if we object to the difficulty of complete comprehension, we are asking too little of the art.)
(KAPROW: 1993: 5)

E a vanguarda cresce assim...

vanguarda é um diálogo entre diferentes vanguardas
em fundo, um diálogo entre a vanguarda estética e a
vanguarda ideológica (ética-social, por exemplo)
a vanguarda e o mercado são processos que se
entrelaçam, necessariamente, numa sociedade
de mercado/consumo
o artista, o autor não é nunca um simples produtor
é um produtor produzido e tende (na sociedade actual)
a tornar-se num produto-a-produzir
(Sousa 1998: 234)

Conclusão

O fraco investimento dos historiadores numa reflexão de fundo sobre a relação das artes com o teatro no decurso do século XX é evidente – sobretudo se comparado com a enorme quantidade de estudos consagrados à relação das artes com o cinema. Na Europa deste início do século XXI, o teatro e as artes plásticas relevam fundamentalmente de tradições historiográficas e de culturas distintas. E os raros exemplos de *crossover* que podem ser hoje observados, juntamente com as decepções e os furores que esses cruzamentos suscitam, demonstram até que ponto o fervor inventivo da década de 1960, e as múltiplas tentativas de hibridação que ele soube formular, estão actualmente muito longe, transformados em objectos arqueológicos. *Performance* e *happening* tornaram-se, para os historiadores de arte, objectos de arquivo, com o mesmo valor da *sinestesia* e da *obra de arte total*, reminiscências do século XIX. Seria, sem dúvida, útil precisar as diferentes configurações nacionais desta relação artes/teatro. E os modos de circulação de ideias entre a cultura dos teóricos e cultura dos praticantes. (Falguières 2007: 30)

Numa sociedade definida pelo intercâmbio e pelo cruzamento, onde os artistas estão cada vez mais interessados em transgredir os limites da categoria artística a que se dedicam, é cada vez mais lógico e inevitável que a prática vá absorvendo a própria condição da interdisciplinaridade. Ao utilizar estratégias, lições e experiências de outros campos, as expressões artísticas podem descobrir caminhos que solidifiquem a sua necessidade de renovação e actualização.

A “cenografia” não é excepção, e à medida que se vai recriando, vai naturalmente pondo em causa o seu lugar e a sua leitura enquanto actividade criativa.

As artes plásticas surgem assim como um dos campos, que cruzados com esta prática, podem trazer e despoletar formulações interessantes, revertendo a mudança para a permanência de um sentido e direcção da actividade. Todavia, a “cenografia” estará sempre integrada no domínio teatral, ela não é uma obra independente do seu contexto e nesse sentido nunca será uma “instalação” - pensando nos paradigmas estéticos que as criaram - apesar de estabelecer semelhanças pelas suas características espaciais com este modelo. Mas ela também já não é uma escolha secundária na caracterização da cena e muito menos um acrescento harmonioso, curioso e fruto de uma explanação tecnicista de valor, que ainda por cima nos assegurava uma relação figurativa com uma realidade confortável.

Muito mais importante que equacionar a validade da palavra “cenografia”, o que não deixa de fazer algum sentido mediante a importância que as nomeações podem ter na validação das posições que as criaram – como aliás já referimos – é perceber qual é o

seu lugar na contemporaneidade, de onde ele descende e sobretudo qual é a relação que estabelece com o público de hoje e com as leituras que produz, como bem assinala Guy Debord:

In societies dominated by modern conditions of production, life is presented as an immense accumulation of *spectacles*. Everything that was directly lived has receded into a representation.” (Debord: 7)

Para uma série de agentes do teatro, público e criadores que se encontram inseridos e formatados por uma sociedade avassalada pela imagem, seja esta questão entendida no bom ou mau sentido, muito provavelmente a “ceno-grafia”, o “grafismo da *skene*” (termo degenerativo de uma configuração original) não é mais capaz de relacionar as potencialidade e dinâmicas do evento.

Guy Debord apresenta-nos este eixo essencial de relação e a linguagem motora das imagens como meio dessa relação:

The spectacle is not a collection of images; it is a social relation between people that is mediated by images. (Debord : 7)

A imagem não pode ser aqui enquadrada na sua forma mais reduzida, mas sim na sua máxima potencialidade, estendendo-se em direcção ao domínio do sensivelmente visível, e não ao da representação formal.

Visuality, of course, does not have to be limited to the elaborate illusionistic settings...As Martin Jay has noted, the word image “can signify graphic, optical, perceptual, mental, or verbal phenomena.” (Aronson 2005: 6)

A nova percepção de imagem, que alargou consideravelmente o campo de intervenção de quem com ela trabalha, ganhou áreas de interferência pelas mutações que os conceitos referentes aos estímulos visuais foram sofrendo.

É na transformação contínua desta mediação que a história tem um papel importante na construção de sentidos, refazendo pontes e criando leituras que por sua vez alimentam a progressão do futuro.

Conhecer o que foi, para saber o que é e o que pode ser criado, é próprio da criação do homem e da sua natureza e lá pode residir a grandeza da sua intervenção. E é no estudo crítico da história, que se legitima como necessidade humana tanto quanto a produção artística, que podemos entender um diálogo permanente do qual fazemos parte e não apenas reminiscências de construções sobreviventes aos tempos, que

tentamos a todo custo manter artificialmente vivas em nome de uma continuidade simulada.

Mais especificamente, a história das artes responde por isso a um duplo objectivo de informação e de qualificação; o homem aprende a conhecer os outros e a conceber as diferentes reflexões ao longo do tempo, sondando as profundezas da sensibilidade e do espírito. Por tal, a história da arte não nos traz apenas o conhecimento mas também o sonho.

O cruzamento das várias expressões artísticas, especialmente de um passado mais recente, pode ser assim entendido como forma de propor um futuro, de desgastar conceitos que já não são operativos e de procurar ideias chave para propostas renovadas.

[Constato] ...diariamente que a cenografia é vista ainda hoje como um elemento decorativo, alienado do sentido profundo do texto, ignorante de todas as afirmações que a definiram e as revoluções que a modificaram. Acho realmente que a cenografia que se preocupa em imitar a natureza, a realidade quotidiana, sem colocar entre seus olhos e o que deve ser interpretado um filtro que transforme o que está sendo visto em intuição vibrante, não tem direito à existência...Claro, a cenografia continua vivendo, mas não lá onde perdeu seu espaço... (Ratto 2001: 61)

E relativamente à componente cenográfica do espectáculo, urge descobrir e problematizar, que consequências trouxeram ao seu entendimento as grandes questões da viragem das artes plásticas na segunda metade do século XX, à qual nenhuma linguagem visual pode ficar indiferente, e como diz Arnold Aronson: “Yet theater is, first and foremost, a visual art.” (Aronson 2005: 2)

Por questões que se prendem em boa parte com o espectador e a sua percepção dos actos formais de um criador que se expressa através de uma materialidade, as noções de qualidade, valor, belo, e questionador alteraram-se dramaticamente. A escultura emergiu num dispositivo “teatral” e o teatro legitimou uma insistência na sua qualidade de experiência ambiental, condição partilhada com novas formulações que cresceram na esteira destas interrogações.

Nesta aproximação de vectores de trabalho e campos partilhados, algumas vozes se levantaram em contraponto, defendendo uma necessidade de clareza e arenas de intervenção definidas, como Michael Fried, com a declaração que escolhi citar para nomear esta pesquisa:

Os conceitos de qualidade e valor – e, na proporção em que estes são fundamentais para a arte, o conceito da própria arte – são significativos, ou inteiramente

significativos, somente *no âmbito* das artes individuais. O que reside *entre* as artes é teatro. (apud Krauss 2001: 243)

E o que se desenhou como preocupação, transformou-se em provocação e por último em progressão. Ao reconhecer o teatro como medida de todas as vozes, um resto de tudo o resto, excedente de expressões, casa onde tudo o que não encontra lugar pode habitar, Fried, abriu com a sua crítica um espaço de questionamento e pesquisa responsável por uma contaminação que nunca mais parou. O que surgiu como reprovação foi também veículo de abertura e de fascínio e ao reconhecer o perigo do “teatral”, Fried também reconheceu, talvez a grande questão que pairou sobre as propostas do final do século XX.



Fig. 92 – *Bedroom Ensemble*, Claes Oldenburg, 1963

Quando Claes Oldenburg em 1963 apresentou a primeira versão de *Bedroom Ensemble*, ao qual ia fazendo pequenas alterações, reinstalava o jogo da perspectiva precisamente no idioma do cenário teatral. Um quarto de dormir falso, vislumbrado de um enquadramento específico e cujos elementos de mobiliário através de cantos cortados, reafirmavam o eixo da perspectiva e o seu carácter de adereços de um “teatro sem actores”.

No entanto, a sua incursão no teatro não ficou por aqui, e no decurso desta problematização, confirmando mais uma vez as pontes entre autores, é interessante realçar o comentário de Rosalind Krauss: “ O elo entre o trabalho de Oldenburg e as noções de um “teatro da crueldade” foi forjado no final dos anos 50 e início dos 60, mediante a participação do escultor nas manifestações teatrais conhecidas como *happenings*...Conforme observou Susan Sontag, três características típicas do *happening* vinculam-no à concepção artaudiana do teatro...”(Krauss 2001: 276 -277)

Bedroom Ensemble - uma obra feita por um escultor que também era praticante do *happening* e da *performance* - era a afirmação triunfal da teatralidade intrínseca da escultura.

Mais do que nunca, a arte em geral, como *género* ou *categoria*, identifica-se com um espaço cénico. O “campo da arte”, enquanto categoria sociológica, é concebido como uma espécie de palco. E surge, então, uma “arte de palco”, na qual o objecto se reflecte numa trama de signos em tensão que, para funcionar, deve imperativamente produzir os seus próprio limites... (Falguières 2007: 33)

Esse novo “palco” traz forçosamente novas leituras sobre a qualidade cénica de um espaço de apresentação, considerações que podem e devem ser ponderadas e interpeladas pelo teatro e pela sua criação. No interior do seu meio específico já vinha sendo manifestada uma efervescência crescente relativa à importância da dimensão plástica. Artaud proclamava no início do século: “Não posso deixar de afirmar que o domínio próprio do teatro não é psicológico, mas plástico e físico. (Artaud 2006:78)

A consistência da relação visual que se estabelece com a dimensão cénica foi incrementada por um conjunto de estudos fenomenológicos que vieram dotar a experiência de ver, de uma liberdade que transcendeu as características inerentes ao espaço e aos objectos nele contidos. Também o “cenário” passou a ser entendido como um conjunto de estímulos visuais; signos que o espectador organiza e relaciona de um ponto de vista pessoal. Este é o grande princípio que afasta a expressão do formato da realidade, tal como aconteceu com as linguagens autónomas da pintura e da escultura.

O cenário é híbrido, nem natural nem artificial. Se ele parecer com a natureza, será uma duplicata inútil. (Ratto 2001: 32)

É o enquadramento da cena enquanto cena que irá permitir a qualquer opção, circunscrita no seu contexto singular de agente simbólico, despoletar ideias e associações, por sua vez agentes sobre a totalidade do espectáculo. O cenário é por isso um processo de significância aberto e participativo, onde o estatuto de signo, ele próprio e os elementos que contém, liberta a concepção de realidades plásticas integrantes da cena. No âmago teatral esses signos dispõem-se espacialmente, construindo-se assim uma relevante “evocación poética de un discurso del espacio. (Ubersfeld 1998 : 125)

We are spatial creatures; we respond instinctively to space. Our arrival into the world, the moment of birth, is a spatial experience...In fact, for most spectators, it is the apprehension of space that may be the most profound and powerful experience of live theatre although, admittedly, it is one that is most often felt subconsciously. (Aronson 2005: 1)

O espaço configura-se assim como a grande questão subjacente à criação cenográfica, através da qual se estabeleceram e continuam a estabelecer pontes com as artes plásticas.

O que é que fez da cena teatral uma área de experimentação para as artes do século XX? Uma relação singular dos signos no espaço a que chamamos “cena”... É que no teatro a palavra afirmava o espaço. A palavra, e não o texto: a palavra destituída de todo o pendor ontológico e remetida ao seu estatuto de signo, entre outros signos que se distinguem na cena.” (Falguières 2007: 31)

A cena teatral e a sua dimensão singularizam uma capacidade de tornar os elementos signos espaciais, porque é no espaço que se efectiva a dinâmica última a partir da qual se instala o espectáculo: “Podría decirse, de un modo un tanto vulgar, que espacializar el mundo es no sólo hacerlo comprensible sino hacerlo teatralizable.” (Ubersfeld 1998 : 112)

Esta dimensão traz à actividade uma grandeza única, que renunciando de alguma forma a ambição de um projecto totalizante, assume na integração de todos os elementos em unísono num espaço a sua linguagem própria: “...sendo implícito que o teatro, pelo seu aspecto físico e porque exige expressão no espaço (de facto, a única expressão real), permite que os meios mágicos da arte e da fala se exerçam organicamente e na íntegra... (Artaud 2006:99)

J. Derrida define al teatro como “una anarquía que se organiza”. Constatamos (de aceptar esta definición) que el trabajo del espacio carga con una parte nada despreciable de esta organización de la anarquía...esta actividad de construcción hace que el espacio (referencial), pase, de ser un conjunto de signos desordenados del que carecemos de una aprehensión intelectual inmediata, a conformarse como un sistema de signos organizados, inteligible... (Ubersfeld 1998 : 117)

A ideia de que a concepção de um espectáculo se centra na organização de uma profusão de pequenas acções - signos que se reportam por sua vez a diferentes expressões, e cuja intensidade do conjunto se confirma na sua disparidade - é tão forte que abdicando de um sentido do caos, se abdica de uma centelha chave do universo teatral.

Parece de facto, que onde reina a simplicidade e a ordem, não pode haver teatro nem drama e que o autêntico teatro, assim como a poesia, embora por meios diversos, nasce duma espécie de anarquia organizada, após as batalhas filosóficas que são o aspecto tumultuoso e emotivo das unificações primitivas. (Artaud 2006: 56)

Esta é uma leitura que também pode ser evocada em relação à plasticidade da cena, quer se trate de um projecto com um carácter mais ambiental quer se reconheça um cunho mais objectual.

Se nos centrarmos nos objectos não quer dizer que estes tenham apenas uma leitura imediata. O seu estatuto de signos permite levá-los mais longe, redescobrimo potencialidades escondidas por códigos e hábitos, que na cena têm oportunidade de serem postos em causa e de se reescreverem, de corporizarem um novo olhar sobre o mundo.

Ao referir-se a um conhecido dispositivo cenográfico criado por Picabia para um espectáculo musical de Erik Satie, Krauss argumenta: “...a violência do cenário de *Relâche* almeja desacreditar as rotinas segundo as quais imaginamos compreender as propriedades dos objectos. (Krauss 2001: 255)

Esta é de facto uma capacidade única da acção cénica e da sua actuação sobre os objectos. O palco tem a capacidade de reinventar a realidade, criando outra não menos real mas de contornos poéticos, onde a dimensão da liberdade toca levemente a anarquia: “a poesia é anárquica, na medida em que põe em causa todas as relações de objecto para com objecto e da forma para com o significado. (Artaud: 1993: 47)

Artaud é inevitavelmente uma das grandes vozes a enunciar esta cisão, e a reconhecer na leitura dos aspectos plásticos de uma criação uma habilidade natural para a renovação de convenções. Culpava inclusivamente o afastamento dessa forma de poesia, pelo demérito - que identificava na construção social do seu tempo - dado ao teatro: “Porque abdicou do espírito de anarquia profunda que está na raiz de toda a poesia. Tem de se admitir que tudo, no destino dum objecto, na significação ou no uso duma forma natural, é questão de convenção.” (Artaud: 1993: 47)

E se nos centrarmos numa vertente espacial, também não podemos considerar que um espaço ainda que não intervencionado, tem uma leitura directa e neutra, e portanto nenhuma interferência no que nele decorrer.

A cenografia deve trabalhar nesse espaço [palco ou espaço vazio], até agora cego, mas cheio de solicitações, como um escultor trabalharia a pedra...Se a relação com o espaço não for clara, haverá uma rejeição por parte dele pois nada de positivo

pode acontecer se não existir um claro diálogo com o lugar onde colocaremos...
(Ratto 2001: 34)

Numa primeira instância qualquer espaço por mais neutro que se considere tem características próprias e elas podem ou não ter uma importância consciente no seu uso, sendo que jamais deixam de existir.

The great designer and teacher Ming Cho Lee knows that he will always encounter a student who wants to set a play in “a void.” For this student he has a simple question: “Ok. What color is the void?” Theater is visible- we see something, and that something has a shape, a color, a texture. Even if everything is stripped away, there is still the stage itself, staring back at the audience. Absence of design is still design. Any arrangement of space or objects, any movement through or across that space, is design...The old adage applies: all that is needed for theatre is two boards and a passion. Well, those two boards exist in space... (Aronson 2005: 6)

Num segundo momento, não se pode entender esse espaço como algo mensurável e exacto, mas em relação a toda uma progressão de experiência ambiental, um conjunto de relações que ao adquirirem uma posição num estado de consciência, se tornam valência na interpretação.

The theoretical error is to be content to see a space without conceiving of it, without concentrating discrete perceptions by means of a mental act, without assembling details into a whole “reality”, without apprehending contents in terms of their interrelationships within the containing forms. (Lefebvre 1991: 94)

A ideia construída por Lefebvre de que o espaço está recheado de sentidos e leituras que interferem ou participam no que nele seja colocado, é uma ideia central a muitas posições, e também a um artista em particular, Allan Kaprow. Precursor de algumas das ideias que chegam a nós no contexto da vanguarda dos anos 60, e que melhor cabem na definição de Ernesto, *operador estético* – aquele que opera uma realidade e a manipula segundo critérios artísticos – no que de *artista*. (entendido de forma académica). Para ele os factores ambientais dados pela leitura do espaço são essenciais na construção de um discurso de criação e nas exigências que se colocam ao novo artista.

If we commonly understand that environmental factors affect personality formation as well as society as a whole, we should also expect them to have an impact on the form of an artwork...It may be proposed that the social context and surroundings of art are more potent, more meaningful, more demanding of an artist’s attention than the art itself! Put differently, it’s not what artists touch that counts most. It’s what they don’t touch. (Kaprow 1993: 94)

A readquirida relação com o público permite esta leitura florescer e a nova forma de intervenção vem responder às ideologias do tempo. É também o diferente entendimento dos materiais de trabalho que dará um outro fôlego ao espectáculo, mas sobretudo à consciência do espaço, que nunca é vazio, pois será sempre ambiental.

The performative space always also creates an atmospheric space...Spatiality results not just from the specific spatial uses of the actors and spectators but also from the particular atmospheres these spaces exude. (Fischer-Lichte 2008: 114)

Ao definir uma qualificação ambiental estamos a criar um mundo, e ao criar um mundo estamos a dotar uma relação – entre o público e a cena – de uma vivência interior e efectiva, potenciadora de relações visuais, e não a exibição de assumpções directas e icónicas. O cenógrafo Gianni Ratto coloca-se por isso na esteira de Kaprow: “Continuo defendendo o conceito do espaço cénico considerado como uma atmosfera que actua no espectáculo de forma sensorialmente dramática. (Ratto 2001: 19)

Para a viragem a que se propõe este entendimento, onde a condição espacial da experiência teatral se apresenta marcante, foi necessária uma destruição não só dos tabus formais que lhe estavam inerentes - formas de fazer que validavam a sua qualidade como objecto artístico - mas sobretudo de uma visão que privilegiava o texto e a palavra como a grande base de trabalho que sustenta o espectáculo.

... only a small fraction of the words we use are precise in meaning; and only a smaller proportion of these contain meanings in which we are vitally interested. When words alone are no true index of thought...the use of words as tools to precisely delimit sense and nonsense may be a worthless endeavor. (Kaprow 1993:82)

A óptica dada por Kaprow que aponta para uma insuficiência das palavras, vistas como a expressão essencial da linguagem teatral, é partilhada por figuras como Artaud: “...entre os rodopios e voltas que não deixam parte alguma do espaço cénico por utilizar, se liberte o sentido duma nova linguagem física, baseada em signos em vez de palavras. (Artaud: 1993: 60)

A mudança para a qual o estatuto do signo em muito contribuiu só pôde acontecer quando algumas abordagens acreditaram na expressão plástica como um meio para manifestar ideias, que desta forma ganhavam uma dimensão e independência distinta da que o texto falado poderia dar: “...trata-se sim de saber se não há, no

domínio do pensamento e da inteligência, atitudes que as palavras sejam incapazes de fixar e que os gestos, e tudo o que participa numa linguagem espacial, atinjam com maior precisão.” (Artaud 1993: 78)

Esta linguagem liberta de constrangimentos e dedicada a uma pesquisa que tem tanto de rigorosa como de mágica, que já não serve o espectáculo mas que o compõe, para além de abrir outros caminhos de acção a um público que se quer atento, perspicaz, mas ainda maravilhado, complementa uma expressão cujo papel da visualidade não pode ser negado. A palavra não perde o seu sentido, mas incorpora uma estrutura muito maior que descobre o palco como espaço potencial de acontecimento, um “espaço potencialmente catalisante que é a cena.” (Blistène 2007: 55)

A dimensão cénica é assim composta por duas (quem sabe mais) acções interligadas que na perspectiva dos *mixed-media* defendidos por Kaprow e por Ernesto, adensam a potencialidade da cena: “Olhar e falar são realmente os dois caminhos do desejo, que só em oposição criadora/destruidora (dialéctica) se podem entender.” (Sousa 1998: 276)

E se na busca de um processo mais dinâmico e experimental, Kaprow como Ernesto, resgataram para a arte uma profusão de práticas e de diferentes formas de expressão, que potenciam através da relação com a vida, já Artaud reclamava para o teatro, quase trinta anos antes, a leitura do espectáculo como um processo de interacção abrangente e complexo, que iria muito para além do texto dramático, como as artes plásticas iriam para além do objecto.

Por que razão é que no teatro, pelo menos no teatro como o conhecemos, na Europa, ou melhor, no Ocidente, tudo o que é especificamente teatral, ou seja, tudo o que não pode ser expresso pela fala, pelas palavras, ou se preferem, tudo o que não está contido no diálogo (e até no próprio diálogo considerado em função das suas possibilidades de ser som...) é relegado para segundo plano? Como é possível, para mais, que o teatro ocidental (digo ocidental porque felizmente há outros...), como é possível que o teatro ocidental não encare o teatro sob nenhum outro prisma a não ser o dum teatro do diálogo? (Artaud: 1993: 41)

Esta dicotomia entre linguagem verbal e visual foi também equacionada por Lefebvre, que deslocou o teatro para a condição de não-verbal, porque apesar da presença do texto dito, toda a existência que o torna particular lhe confere potencialmente outra dimensão.

Among non-verbal signifying sets must be included music, painting, sculpture, architecture, and certainly theatre, which in addition to a texto or pretext embraces gesture, masks, costume, a stage, a mise-en-scène – in short, a space. Non-verbal

sets are thus characterized by a spatiality which is in fact irreducible to the mental realm. (Lefebvre: 1991: 62)

É mais uma vez a dimensão visual do espectáculo a co-construir uma noção de teatralidade para a acção, a estabelecer uma disparidade em relação ao texto e assim a co-determinar um lugar singular para o evento teatral. Sobre este ponto de vista, descobre-se o prisma da plasticidade do espectáculo que ganha um novo reconhecimento, não propriamente importância - pois sempre a teve, ainda que não potencializada como poderia - mas uma nova abertura que impulsiona a sua influência.

A promoção do novo olhar permite portanto integrar grandes questões presentes na linha dramática de um espectáculo de forma diferente, de uma maneira algo velada e inconclusiva, mas certamente mais rica e potenciadora porque é muitas vezes por meios indirectos que as maiores conclusões se revelam: "...uma imagem, uma alegoria, uma figura que mascara o que tem para nos revelar, é para o espírito mais significativa que a lucidez da fala e a sua capacidade analítica. (Artaud: 1993: 78)

A linguagem recheada de novas fronteiras centra-se agora naquilo que pode ser gerido no palco, e como tal, é a dimensão espacial que a substancia. É a arena de jogo, entre características *a priori* e outras adicionadas, que guarda as possibilidades infinitas de manifestações, e é a atitude visual e plástica que determina a sua especificidade.

Não se pode definir esta linguagem a não ser pelas possibilidades de expressão dinâmica no espaço, por oposição às possibilidades de expressão da fala dialogada. (Artaud 2006:99)

Esta condição não verbal que o teatro abraça vai criar uma instabilidade nos conceitos, nas formalizações dos objectos artísticos, na sua prática e, mais concretamente na sua definição. De forma a descobrirem as potencialidades plásticas e poéticas dos mais pequenos gestos, vemos a maioria dos criadores a trazer a vida quotidiana para as suas criações em paralelismos ambíguos que em último grau se confundem com a vida: " Precisely because art can be confused with life, it forces attention upon the aim of its ambiguities, to "reveal" experience. (Kaprow 1993:82)

O que nasce desta aproximação é uma valorização do momento da experiência em que o público se relaciona com a obra e não da "coisa" experimentada. A dissolução dos parâmetros que nos permitiam reconhecer no objecto ou acção mostrada o valor artístico, leva a que a arte resida na forma de exposição e não no que é exposto. O

evento (ponto central da ocorrência de encontros) é o objectivo e não aquilo que é utilizado na sua elaboração.

My hunch about art is that a field that has changed in appearance as fast as it has must also have changed in meaning and function, perhaps to the extent that its role is qualitative (offering a way of perceiving things) rather than quantitative (producing physical objects or specific actions). (Kaprow 1993:177)

Esta é uma visão assaz interessante, pensar a concepção plástica da cena como um trabalho qualitativo, em alternativa a uma acção quantitativa. Substituir o somatório e disposição de uma série de elementos escolhidos por parâmetros provenientes de uma realidade exterior - que a cena e o público utilizam como referenciais adicionais a um texto - por uma qualidade ambiental e expressiva cujas características adensem a cena e façam crescer o projecto total

A ideia de experiência de um ambiente como uma entidade de interacção é a grande conquista de toda esta nova forma de pensar a actividade performativa. E esse ambiente vivido não existe sem o espaço que o torna possível, ele é o veículo e o mote, o domínio a considerar, interpretar e conceber: “ Tem que ser restabelecida uma noção de espectáculo integral. A questão é fazer falar o espaço, alimentá-lo e preenchê-lo...”. (Artaud 2006:109)

Segundo Jeff Kelley, Kaprow foi bastante influenciado na sua formação pela obra *Art as Experience*, do filósofo americano John Dewey, que difunde a importância da experiência como factor preponderante sobre aquilo que ela mesma produz.

Even a crude experience, if authentically an experience, is more fit to give a clue to the intrinsic nature of esthetic experience than is an object already set apart from any other mode of experience.” (*apud* Kaprow 1993: xi)

Em 1949, anota os seguintes comentários: “art not separate from experience...what is an authentic experience?...environment is a process of interaction.”

Estas citações denotam já a exigência, numa determinada apresentação, de uma relação com um todo espacial. Esta consciência da importância do ambiente e do processo de envolvimento que toma parte de nós num evento, prenuncia muito do seu interesse pela interacção total que desenvolverá no seu trabalho. Este processo de interacção que como vimos é tendencialmente global, é o verdadeiro objectivo do autor, ele não é apenas um veículo para uma ideia, ele é o fim da criação.

Dentro deste contexto, é claríssima a possibilidade de assumir a proposta cenográfica como uma experiência visual a vários níveis, e não um objecto material definido e estanque. A “cenografia”, como a encenação antes dela, passa a reunir uma série de acções e proposições plásticas concentradas num palco, porque a “arte tornava-se uma estrutura de acontecimentos.” (Blistène 2007: 55)

Um simples feito como o bater de asas de uma borboleta, com que Kaprow exemplifica uma possibilidade de experiência artística, está inserido num momento único que o envolve e o revela, pois isoladamente não sustenta por si só um estado de encantamento. Para haver esse reconhecimento há provavelmente uma série de estímulos que o recriam, uma luz especial, um som sussurrante, um contraste cromático provocador, ou a reacção de alguém que passa. Os materiais com os quais trabalharam os *happenings* e, para os quais a prática cenográfica deve olhar com atenção, sobretudo na contemporaneidade, são os conjuntos associativos de acções, interligações entre o estar, o ver e o sentir.

Contemporary art, which tends to “think” in multimedia, intermedia, overlays, fusions, and hybridizations, more closely parallels modern mental life than we have realized. Its judgments, therefore, may be accurate. Art may soon become a meaningless word. In its place, “communications programming” would be a more imaginative label. (Kaprow 1993:83)

Neste sentido de renovação também Kaprow questionou a validade das nomeações e propõe para a arte uma designação singular mas justificada pelas suas posições, a de “programação de comunicações”. O “artista” como programador lembra inevitavelmente a designação de operador estético que já foi referida, com toda uma concepção que a valida.

É da recente forma de percepção e consequentemente de criação, que prospera a nova abordagem da criação plástica do espaço e que designa “tudo o que ocupa o palco, tudo o que pode ser manifestado ou expresso materialmente num palco e que se dirige, antes de mais nada, aos sentidos...” (Artaud: 2006: 42)

Cenografia é o espaço eleito para que nele aconteça o drama ao qual queremos assistir. Portanto, falando de cenografia, poderemos entender tanto o que está contido num espaço quanto o próprio espaço. (Ratto 2001: 22)

Criação plástica do espaço é um termo provavelmente mais ajustado que “cenografia” para a dinâmica visual que agora se exige ao espectáculo; profundamente

ligada aos mecanismos da vida usual e da sua espacialização, assumidamente e metaforicamente construída pelo homem para olhar para ele mesmo.

A experiência concertada de todos os estímulos a que podemos estar sujeitos, a noção abrangente de detalhes entregues à nossa percepção, oferece-nos, nesta nova experiência artística, uma diversidade contínua de focos de atenção; todos eles são estímulos para a nossa interpretação que ao mesmo tempo conduzem e dão espaço a quem os vê e sente. O espaço dá também lugar ao espectador...

...el espacio teatral aparece, así, como una estructura simbólica en la medida en que el funcionamiento de los dispositivos de sustitución no son otra cosa que el funcionamiento simbólico. En este sentido, el espacio escénico es el lugar de conjunción de lo simbólico y de lo imaginario, del simbolismo común a todos y de lo imaginario propio de cada uno. En ningún lugar se manifiesta tanto el trabajo del espectador como aquí, en el espacio, espacio necesariamente reconstruido que será poblado por los fantasmas de cada cual. (Ubersfeld 1998 : 127)

Por muito “real” que uma representação tente parecer, será sempre um conjunto de signos em disposição num espaço total e a sua leitura tenderá sempre para o simbolismo. Assumido este ponto-chave, o espaço cénico pode perder a referência interna de outro lugar, encontrando-se com o espectáculo numa identidade própria.

Independientemente de toda *mímesis* de un espacio concreto que reproduzca, transpuesto o no, simbólicamente o de acuerdo con el “realismo” tal o cual aspecto del universo vivido, el espacio escénico es el área de juego (o lugar de la ceremonia) donde ocurre algo que no tiene por qué poseer, forzosamente, su referencia en otra parte, sino que ocupa el espacio con las relaciones corporales de los comediantes, con el despliegue de las actividades físicas: seducción, danza, combate. (Ubersfeld 1998 : 112)

A produção cenográfica entendida de forma expandida tem uma essência distinta a despertar; a criação de um espaço cénico que deve ser visto - por quem cria e por quem vê um espectáculo - como uma estrutura simbólica, cuja expressão é maioritariamente visual mas que funciona indirectamente, ou seja poeticamente. Este enquadramento “permite, todavia, a substituição duma poesia da linguagem por uma poesia no espaço que será efectivada precisamente num domínio que não pertence, em exclusivo às palavras.” (Artaud: 1993: 43)

...a identificação da finalidade do teatro com toda e qualquer possibilidade de manifestação de carácter formal e com grandeza de espaço, dá origem à ideia duma determinada poesia no espaço...(Artaud: 1993: 79-80)

A criação plástica do espectáculo tem a possibilidade e a competência de criar e gerir um *lugar* único, poético e âncora da criação colectiva a que corresponde; o princípio de um jogo que poderá despoletar uma multiplicidade de visões que navegam entre as sensações e o encantamento.

Convertido el espacio escénico en objeto poético, es decir, en lugar de combinaciones de redes, la lectura que de él hace el espectador revierte, en cierto modo, sobre el texto literario. (Ubersfeld 1998 : 127)

Ao “cenógrafo”, que já não idealiza uma representação, cabe transformar o espaço em *lugar*.

Spatiality, too, is transitory and fleeting. It does not exist before, beyond, or after the performance but emerges in and through it, as do corporeality and tonality. As such, spatiality needs to be distinguished from the space in which it occurs. (Fischer-Lichte 2008: 107)

Chega-se assim a um dado fulcral desta reflexão; a poesia do espaço e não apenas a imagem encantadora e cativante, porque “sob a poesia dos textos há a poesia simplesmente, sem forma e sem texto.” (Artaud: 1993: 85)

Las dos figuras del lenguaje literario y, más precisamente, del lenguaje *poético*, la metáfora y la metonimia, remiten ambas a una investigación del espacio: la metáfora como condensación (de dos referentes o de dos imágenes) y la metonimia como desplazamiento. (Ubersfeld 1998 : 114)

Tal como na linguagem literária, a poesia escolhe assim outras vias de comunicação, caminhos evocativos de chegar ao outro:

...o teatro, como todas as artes, deve sugerir e não documentar: “mostrar tudo é fazer com que nada seja visto”. (*apud* Ratto 2001: 33)

Esta concretização poética da plasticidade da cena pode revelar-se fundamental na definição do lugar do teatro na contemporaneidade. A relação presencial, e logo a leitura espacial do evento que caracteriza a dimensão teatral, causa naturalmente uma grande estranheza a quem está rodeado de valores icónicos digitais e sobretudo aqueles que aprenderam a afirma-se numa realidade de expressões fortemente mediadas.

Pela extensão que a imagem e toda a problemática da virtualidade atingiu nas referências visuais da vida quotidiana, a dimensão cénica da cena só pode conceber-se como experiência única e diferente de todas as outras. Uma das possibilidades é a de

sustentar um percurso cuja lógica se oponha à representação e à exposição de lugares recriados de uma realidade como fazem, por exemplo, o cinema e os videojogos actuais, de maneira tão intensa e imagética, apesar de nunca de forma espacial.

É por demais evidente reconhecer que o teatro perdeu o seu poderoso lugar de representação do poder e das suas formas sociais e políticas. Primeiro o cinema, depois a televisão e toda essa quantidade de ecrãs que, mais tarde, e para utilizar os termos de Georges Balandier, suprimiram o teatro como dispositivo central no qual se podia desenrolar o jogo político. Esta transformação fez com que se libertassem milhares de utilizações e ferramentas da máquina teatral, desde então, ao alcance de todos. O cénico já não tinha de se referir necessariamente ao aparato cenográfico. (Romero 2007: 46)

O cénico, ou seja, o espaço cénico, torna-se objecto de reconstrução e investigação, tornando-se numa outra coisa para permanecer no mesmo lugar, o de parceiro na construção e execução de um espectáculo (baseado numa referência textual ou não). Este é um posto inabalável, cuja abrangência cresce nas leituras vindas de outros campos, que apesar de se tornarem cúmplices, cabe ao teatro reportá-las sempre a uma identidade própria.

Não há dúvida de que a presença de todas as linguagens que as artes plásticas propõem, em seu processo de transformação crítica, é instigante...Sem negar a coincidência de valores entre textos e movimentos de uma determinada época, é inevitável estabelecer que a cenografia, embora use o instrumental da pintura, da arquitectura, do design e da decoração, não tem nada a ver, no resultado final, com essas formas de expressão...em seu produto final...é algo novo, com personalidade específica, uma densidade, uma maleabilidade que acabam se traduzindo em matéria dramática. A cenografia é isso. Seu processo criativo pode atravessar todas as regiões da linguagem estética, recebendo todas as influências positivas que delas podem derivar, mas desembocará inevitavelmente numa nova praça que mais nada tem a ver com as paisagens anteriores. (Ratto 2001: 47)

É então na consciência alargada do que podem ser as expressões utilizadas pelo teatro, que ele pode reencontrar o seu verdadeiro sentido; é na quebra dos limites e na inversão de prioridades que se guarda a descoberta: “Para mim o teatro identifica-se com as suas próprias possibilidades de realização desde que delas se extraíam os resultados poéticos mais extremos.” (Artaud: 1993: 50)

Estas aproximações e conciliações subvertem hábitos e têm o poder de transformar movimentos e leituras críticas em suporte de ideias de um presente em

progressão – em direcção ao futuro – porque o tempo não espera pelo homem, mas no fundo é o homem que escolhe o seu tempo.

E ao tentar descobrir o que a escultura *é*, ou o que pode ser ela, utilizou-se do teatro e de sua relação com o contexto do observador como uma ferramenta para destruir, investigar e reconstruir. (Krauss 2001: 289)

Parece-me que talvez tenha chegado o momento em que o teatro pode utilizar a “escultura” para descobrir o que *é*, e o que pode ser...

E com este repto, que tem tanto de entusiasmante como de inevitável, antigos bastiões podem cair, para que outros possam surgir.

Acho que a cenografia, no sentido mais corriqueiro da palavra, morreu; morreu, como a Fénix, para renascer renovada e revigorada de suas próprias cinzas. Ela não é mais um problema estrutural ou pictórico: ela é um espaço no qual a luz trabalha cada vez em profundidade, ela até poderia mudar de nome: poderíamos chamá-la de espaço cénico... (Ratto 2001: 40)

Bibliografia

- ARCHER, Michael
2002. *Art Since 1960 new edition*. London: Thames & Hudson.
- ARONSON, Arnold
2005. *Looking into abyss*. Mighigan: University of Michigan.
- ARTAUD, Antonin
2006. *O Teatro e o seu Duplo*. Lisboa: Fenda Edições.
- AUGÉ, Marc
2007. *Não-Lugares Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*
Lisboa: Editora 90°.
- AZARA, Pedro e Carles Gury
2000. *Arquitectos a Escena, Escenografías Y Montages de Exposición en los 90*.
Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BABLET, Dennis
1983. *Le Décor de Théâtre de 1870 à 1914*. Paris: CNRS.
- BACHELARD, Gaston
2005. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- BADIOU, Alain e Elie During
2007. “Um Teatro da Operação” in *Um Teatro Sem Teatro*, Catálogo da
Exposição. Museu d’ Art Contenporani de Barcelona e Museu
Coleção Berardo Arte Moderna e Contemporânea.
- BARBOSA, Pedro
1982. *Teoria do Teatro Moderno A hora zero*. Porto: Edições
Afrontamento.
- BAUDRILLARD, Jean
2006. *O Sistema dos Objectos*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A.
- BAUGH, Chistopher
2005. *Theatre, Performance and Technology, the Development of Scenography
in the Twentieth Century*. New York: Palgrave Macmillan.
- BELLMAN, Willard F.
1977. *Scenography and Stage Technology, an Introduction*. New York: Thomas
Y. Crowell Company, Inc.
- BENJAMIN, Walter
1992. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d’ Água.

- BISHOP, Claire
2005. *Installation Art A Critical History*. London: Tate Publishing.
- BORJA-VILLE, Manuel J.
2007. "O lugar do sujeito" in *Um Teatro Sem Teatro*, Catálogo da Exposição. Museu d' Art Contemporani de Barcelona e Museu Colecção Berardo Arte Moderna e Contemporânea.
- BRITES, João
2005. "Ir ao teatro como quem parte em viagem" in *máquinas de cena*, Catálogo exposições O Bando. Porto: Campo das Letras.
- BROOK, Peter
1968. *The Empty Space*. London: McGibbon & Kee.
- CARLSON, Marvin
2004. *Performance, a critical introduction*. London & New York: Routledge.

1989. *Places of Performance, The Semiotics of Theatre Architecture*. New York: Cornell University Press.
- CASEY, Edward S.
1997. *The Fate of Place, a Philosophical History*. Berkeley: University of California Press.
- CERTEAU, Michel
1984. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- COHEN, Renato
2004. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A.
- CRANG, Mike and Nigel Thrift
2000. *Thinking Space*. London & New York: Routledge.
- CRESSWELL, Tim
2004. *Place a short introduction*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- DAVIS, Tony
2002. *Escenógrafos Artes Escénicas*. Barcelona: Oceano Grupo Editorial S.A.
- DEBORD, Guy
2004. *Society of the Spectacle*. London: Rebel Press.
- DEWEY, John
2005. *Art as Experience* (1934). USA: Perigee
- EBRAHIMIAN, Babak
2006. *Theatre Design, Behind the Scenes with the Top Set, Lighting, and Costume Designers*. Mies (Switzerland): Rotovision SA.

- FALGUIÈRES, Patricia
2007. "Playground" in *Um Teatro Sem Teatro*, Catálogo da Exposição. Museu d' Art Contemporani de Barcelona e Museu Coleção Berardo Arte Moderna e Contemporânea.
- FALK, John H. and Lynn D. Dierking
2000. *Learning from Museums, Visitor Experiences and the Making of Meaning*. Pennsylvania: Altamira Press.
- FISCHER-LICHTE, Erika
2008. *The Transformative power of performance, a New Aesthetics*. London & New York: Routledge.
- FRANCISCO, Rui
2005. "Estruturas materiais e estruturas espaciais" in *máquinas de cena*, Catálogo exposições O Bando. Porto: Campo das Letras.
- FREYDEFONT, Marcel
1993. "A Súmula e o Limiarl" in *cenografias 1973 1993*, José Manuel Castanheira. Setúbal: Nobilis.
- GASSET, José Ortega y
2008. *A desumanização da arte*. Lisboa: Nova Vega Lda.
- GLUSBERG, Jorge
2005. *A Arte da Performance*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A.
- GOLDBERG, RoseLee
2007. *A Arte da Performance, do Futurismo ao Presente*. Lisboa: Orfeunegro
2004. *Performance live art since the 60s*. London: Thames& Hudson
- GUÉNOUN, Denis
2004. *O Teatro é necessário?.* São Paulo: Editora Perspectiva S.A.
- GUINSBURG, J. e J. Teixeira Coelho Neto e Reni Chaves Cardoso
2006. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva SA.
- HALL, Edward T.
1986, *A Dimensão Oculta*. Lisboa: Relógio d'Água Editores Lda.
- HARTNOLL, Phyllis
1968. *The Theatre A Concise History*. London: Thames & Hudson.
- HARVEY, David
1990. *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell.
- HEATHFIELD, Adrian
2004. *Live Art and Performance*. London: Tate Publishing

- HEIDEGGER, Martin
1977. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70.
- HOWARD, Pamela
2002. *What is Scenography?*. London: Routledge.
- HUBBARD, Phil and Rob Kitchin and Gill Valentine
2004. *Key Thinkers on Space and Place*. London: Sage Publications Ltd.
- HUYGHE, René
1986. *Sentido e Destino da Arte (I)*. Lisboa: Edições 70.
- KAPROW, Allan
1993. *Essays on The Blurring of Art and Life*. Berkeley: University of California Press.
2008. *Art as Life*. London: Thames & Hudson.
- KAYE, Nick
2000. *Site-Specific art, Performance, Place and Documentation*. London & New York: Routledge.
- KELLEHER, Joe and Nicholas Ridout
2006. *Contemporary Theatres in Europe, A Critical Companion*. London & New York: Routledge.
- KRAUSS, Rosalind E.
1998. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- LEFEBVRE, Henri
1991. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishing.
- LISTOPAD, Jorge
2005. “Máquinas de nada” in *máquinas de cena*, Catálogo exposições O Bando. Porto: Campo das Letras.
1993. “Para a Metáfora” in *cenografias 1973 1993* José Manuel Castanheira. Setúbal: Nobilis.
- MACKINTOSH, Iain
1993. *Architecture, Actor e Audience*. . London & New York: Routledge.
- MALRAUX, André
1965. *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70.
- MASSEY, Doreen
2005. *For Space*. London: Sage Publications Ltd.
- MCAULEY, Gay
2000. *Space in Performance, Making Meaning in the Theatre*. Michigan: The University of Michigan Press.

- MERLEAU-PONTY, M.
2007. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A.
- NETTO, J. Teixeira Coelho
2002. *A Construção do Sentido na Arquitectura*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- NOGUEIRA, Isabel
2007. *Do Pós-Modernismo à Exposição Alternativa zero*. Lisboa: Nova Veja.
- ODDEY, Allison and Christine White
2006. *The Potentials of Spaces*. Bristol: Intellect Books.
- OLIVEIRA, Elisabete
2005. “O Bando e as Máquinas de Cena na Interface Estética Visual” in *máquinas de cena*, Catálogo exposições O Bando. Porto: Campo das Letras.
- PEIXOTO, Marta
1983. *Poesia com Coisas*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A.
- PICON-VALLIN, Béatrice
2006. *A Arte do Teatro, Entre Tradição e Vanguarda, Meyerhold e a Cena Contemporânea*. Rio de Janeiro: Letra e Imagem.
- POLI, Francesco
2003. *Arte Contemporanea la ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*. Milano: Mondadori Electa S.p.a.
- PRADEL, Jean-Luis
2002. *A Arte Contemporânea*. Lisboa: Edições 70.
- RATTO, Gianni
2001. *Antitratado de Cenografia, Variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Editora Senac.
- RIBEIRO, João Mendes
2003. *Arquitectura e Cenografia*. Coimbra: XM.
- ROUBINE, Jean-Jacques
1980. *A linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zhar Editor Ltda.
- SANTOS, Mariana Pinto dos
2007. *Vanguarda & Outras Loas Percurso teórico Ernesto de Sousa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SCHECHNER, Richard
1988. *Performance Theory*, London: Routledge.

SERRALVES

. Catálogo de Exposição

SILVERMAN, Lois H. and Joanne S. Hirsch

2000. *Transforming Practice, Selections from the journal of Museum Education*. Washington: Museum Education Roundtable.

SOUSA, Ernesto de

1998. *Ser Moderno... Em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim.

TODD, Andrew and Jean Guy Lecat

2003. *The Open Circle, Peter Brook's Theatre Environments*. London: Faber and Faber Ltd.

UBERSFELD, Anne

1998. *Semiotica Teatral*. Madrid: Editions Sociales/Messidor, Ediciones Cátedra, SA.

VASQUES, Eugénia

2003. *Teatro*. Lisboa: Quimera Editores, Lda.

1993. "Um Dramatugista do Espaço" in *cenografias 1973 1993*, José Manuel Castanheira. Setúbal: Nobilis.

VAZ-PINHEIRO, Gabriela

2007. *Fluidez e sentido do lugar no pensamento e na arte contemporâneos*. Torres Vedras: ArtInside Transforma.

WARBURTON, Nigel

2007. *O Que É a Arte?*. Viseu: Editorial Bizâncio. Lda.

WILES, David

2003. *A Short History of Western Performance Space*. Cambridge: Cambridge University Press.

ZARRILLI, Phillip B. and Bruce McConachie and Gary Jay Williams and Carol Fisher Sorgenfrei

2006. *Theatre Histories an Introduction*. London & New York: Routledge